

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Janika Suurmets

MUUSIKALIDE

„CABARET“ JA „ÄMBLIKNAISE SUUDLUS“

VÕRDLEV ANALÜÜS TEATER VANEMUINE NÄITEL

Bakalaureusetöö

Juhendaja Hedi-Liis Toome

Tartu 2013

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1 MUUSIKALIDE AJALUGU JA TUTVUSTUS	6
1.1 Megamuusikal, kontseptsioonimuusikal, korporatsioonimuusikal.....	8
1.2 John Kander ja Fred Ebb	10
1.3 Muusikali „Cabaret“ tutvustus.....	10
1.4 Muusikali „Ämbliknaise suudluse“ tutvustus.....	12
2 MUUSIKALID „CABARET“ JA „ÄMBLIKNAISE SUUDLUS“ VANEMUISES .	14
2.1 Muusikalide „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“ stsenograafia	15
2.1.1 Stsenograafia muusikalide realistlikes stseenides	16
2.1.2 Stsenograafia muusikalide hedonistlikes ja fantastilistes stseenides.....	22
2.2 Näitlejatööd muusikalides „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“	26
2.2.1 „Cabaret“ näitlejatööd	29
2.2.2 „Ämbliknaise suudluse“ näitlejatööd	32
2.3 Lavastajatöö	34
2.4 Muusikalide tekst ja laulusõnad.....	36
KOKKUVÕTE	40
KIRJANDUS	43
SUMMARY	45
Lisa 1. Lavastuste koosseisud kavalehtedelt	48
Lisa 2. Lavastusmeeskonna biograafiad kavalehtedelt.....	50
Lisa 3. Hovenbitzeri lavastused.....	53

SISSEJUHATUS

Käesolev teatriteaduse bakalaureusetöö analüüsib ja võrdleb Vanemuises lavastatud muusikale „Cabaret“ (2012) ja „Ämbliknaise suudlus“ (2009). Uurimustöö esimene osa annab ülevaate muusikaližanri ajaloost ja kujunemisest ning tutvustab analüüsitavate muusikalide loomislugu. Töö põhiosas analüüsitakse Vanemuises lavastatud muusikalide „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“ kontseptsioone, kunstnikutöid, näitlejatöid, lavastajatöid ning muusikalide tekste. Muusika-alase kompetentsuse puudumisel ei käsitle analüüs lauljate vokaaltehnilist esitust ega muusikaseadete tehnilisi üksikasju. Samuti ei leia eraldi käsitlemist tantsunumbrid, vaid nende osatähtsus ilmneb seoses teiste teatrimärkide ja etendusterviku alatekstidega.

Vanemuise muusikalid olen uurimisobjektideks valinud põhjusel, et seni on neid analüüsitud lähtudes muusikateatri konventsioonidest¹, mina keskendun muusikalidele lähtudes etenduse analüüsist, mis käsitleb etendust alatekstidest koosneva tekstina ja milles on võrdselt olulised nii laulutekst, sõnaline tekst, mängu tekst kui ka stsenograafia. Vanemuise repertuaari lisandub peaaegu igal hooajal uus muusikaližanri lavastus, mis tõendab, et Eestis on kujunenud oma kindel muusikalipublik. Samuti on muusikalid olnud viimastel aastatel ühed enimkülastatud lavastused, seega väärivad muusikalide fenomenid lähemat uurimist.

Muusikalide „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“ tegevus toimub poliitiliselt ja sotsiaalselt keerulistel aegadel. Tulenevalt ajaloolis-poliitilisest kontekstist keskendutakse muusikalide narratiivides indiviidide isiklikule toimetulekule keerulistes oludes. Analüüsin, milliseid vahendeid on lavastaja kasutanud, et tegevusaja keerulist tausta edasi anda, kuidas väljendub olustik tegelaste käitumises ning näitlejate rolliloomes. „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudluse“ narratiivide sarnasus seisneb tegelaste eskapismis² ja põgenemises hedonistlikku³ olustikku, olgu need siis realselt eksisteerivad lõbustusasutused või

¹ 2011. a Eesti Teatriuurijate Ühenduse aastakonverentsil esinesid muusikaližanrit puudutavate ettekannetega Kristel Pappel ning Ruth Alaküla. Kristel Pappel on Roman Hovenbitzeri lavastajatööd analüüsinud seoses Vanemuises 2011. aastal esietendunud ooperiga „Maria Stuarda“. Ettekannet sai kuulda 2012. a Eesti Teatriliidu üldkoosolekul peetud kõnes „Muusikateatrist“ ning see on kättesaadav Eesti Teatriliidu kodulehel.

² Eskapism (ingl *escape* – 'põgenemine') „/.../ sotsioloogias põgenemine ühiskonna tegelikkuse vastuolude eest kujutlusmaailma (nt. illusoorseid kujutlused, joomarlus, narkomaania)“ (ENE 1987: 661).

³ „Hedonism (kr. ἡδονή – mõnu, nauding) – filosoofilis-eetiline õpetus (peaesindaja antiikfilosoofias Epikuros), mille järgi inimese tegude tõukejõuks, ajendiks ja eesmärgiks on nauding, mõnu“ (LFL 1975: 96).

fantaasias loodud filmimaailmad. Vaatlen, milliseks on kunstnikud tegevuskohad kujundanud, kuidas edastavad näitlejatööd lavastuse sõnumit, millises suunas on lavastaja näitlejaid suunanud ning millest lähtunud. Verbaalse teksti analüüsis vaatlen muusikanumbrite laulutekstide sõnumeid ning nende rolli lavastustervikus.

Uurimustöö esimeses osas annan põgusa ülevaate muusikalide kujunemisest alates 20. saj algusest kuni tänapäevani ning seejärel kirjeldan muutusi muusikalide kontseptsioonis, mis said alguse 1960. aastatel. Selgitan kolme eritüüpi muusikali (megamuusikali, kontseptsioonimuusikali ja korporatsioonimuusikali) erisusi. Selleks olen inglise keelest tõlkinud ja refereerinud ameerika teatri- ja filmiajaloolase John Kenricki raamatut „Musical Theatre: a History“. Tutvustan põgusalt muusikalide „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“ heliloojat John Kanderit ja laulutekstide autorit Fred Ebbit ning mõlema muusikali ajalugu, konteksti ja süžeesid. Muusikalide kohta olen lisateavet saanud muusika- ja teatrileksikonidest (Made 2000; Semil, Wysińska 1996) ning ajalugu puudutavat infot veebientsüklopeediast (en.wikipedia.org). Varasemalt on Eestis muusikale käsitlenud Evald Kampus (1974) ning ameerika muusikalide jõudmisest eesti lavadele on uurimustöö kirjutanud Kiti Kaur (2002), mõlemast uurimusest olen saanud huvitavaid fakti- ja taustateadmisi.

Bakalaureusetöö teises osas käsitlen Vanemuises lavastatud muusikale „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“. Esmalt nimetan lavastusmeeskonna liikmed ning seejärel põhjendan lavastuste käsitlust kontseptsioonimuusikalidena. Tutvustan lavastuste tegevuspaikaseid ning seejärel analüüsin tegevuspaikade stsenograafiat, jaotades need realistlikeks lavapiltideks ja vastandina eskapismist tingitud hedonistlikeks või fantastilisteks lavapiltideks. Analüüsin, milliseid vahendeid on kasutanud mõlema muusikali lavastaja Roman Hovenbitzer ning lavastuste kunstnikud Roy Spahn ja Walter Perdacher, et esile tuua kontraste tegelaste reaalse elu ja fiktiivse maailma vahel. Milliste vahendite kasutamisega on vaatajatele kontrastsed maailmad loodud ning mille järgi äratuntavad? Analüüsin muusikalide kontseptsiooni, lavatehnilisi lahendusi ja domineerivaid teatrimärke. Seejärel keskendun näitlejatöödele ning võrdlen mõlema muusikali tegelasi ja rollilahendusi. Tutvustan Broadway teatrite tööstiili ja muusikaliartistide olukorda Eestis. Võrdlen draamanäitleja ja muusikalinäitleja tööspetsiifikat, analüüsin muusikalinäitlejate vahendeid rolliloomes ja lavastaja pakutud lahendusi. Vaatlen „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudluse“ tegelaste sarnasusi, erinevusi ja peategelaste vahelisi suhteid. „Cabaret“ tegelasi analüüsides toon võrdluseks välja

alusteksti autori Christopher Isherwoodi (2001) loodud iseloomustusi ning olukordade hinnanguid eesti keeles ilmunud raamatust „Hüvasti, Berliin“. Lavastajatöö analüüsis käsitlen Roman Hovenbitzeri töömeetodeid ning vaatlen lavastaja tööd paigutatuna saksa teatri laiemasse konteksti. Viimase analüüsiobjektina vaatlen muusikalide „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“ muusikanumbrite laulutekste ja neist ilmnevaid sõnumeid. Jaotan muusikanumbrid laulutekstide tunnetuslike sõnumite põhjal erinevatesse alagruppidesse, et vaadelda sõnumite objektide osakaalu lavastustervikus. Analüüsin ka muusikanumbrite asendit lavastuste kompositsioonilises ülesehituses.

Tähendusloome selgitamiseks kasutan semiootilist etendusanalüüsi ning kirjeldan semioosi läbi fenomenoloogilise aspekti. Semiootilise etendusanalüüsi puhul puutun kokku ka teatrihistoriograafilise käsitlusega, sest lähtun etendustega seonduvatest mälestustest, kasutan allikatena lavastuste libretosid, kavalehti ja videosalvestisi. Antud uurimustöö käsitleb mõlema muusikali esietendusi, analüüsiks on kasutatud esietenduste videosalvestusi, seega puuduvad analüüsimaterjalid, et keskenduda lavastusega toimuvatele tõendatavatele muutustele, mille lavastused võivad aja jooksul läbi teha. Olgu lisatud, et olen mõlema lavastusega olnud tööalaselt seotud ning kokku puutunud lavastuste prooviprotsessidega.

Enne töö põhiosa juurde asumist sooviksin avaldada tänu Tartu Ülikoolile mulle pakutud võimaluse eest alustada õpinguid nii hilises vanuses ja põhitöö kõrvalt. Tänan filosoofiateaduskonna õppejõude ning kirjanduse- ja teatriteaduse osakonna õppekorralduse spetsialiste jagatud teadmiste ja abi eest. Tänan ka Vanemuise töötajaid, kellega olen uurimustöö teemadel mitmeid kordi mõtteid vahetanud ning kes on võimaldanud mul uurimustöös kasutada lavastuste libretosid ning videosalvestusi. Siiras tänu muusikalide „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“ lavastusmeeskondadele, eriti lavastajale Roman Hovenbitzerile, ja kõigile osatäitjatele elamuste eest, mida etenduste vaatamine ja neis osalemine pakkus. Südamest tänan oma bakalaureusetöö juhendajat Hedi-Liis Toomet abivalmiduse, mõtete suunamise ning väga olulise ja detailse tagasiside eest.

1 MUUSIKALIDE AJALUGU JA TUTVUSTUS

Muusikalid kujunesid žanrina välja 19. saj lõpul ja 20. saj alguses ning nende eelkäijateks olid koomiline ooper, operett, vodevill ja burlesk. Kui kujunemise käigus olid muusikalid ja operetid sarnased, siis aja möödudes hakkasid muusikalid operettidest eristuma — kadusid Euroopa operettidest tuntud skeem ning ülesehitus ja operetlik pompöössus. Ainestik hakkas keskenduma igapäevasele elule, tavalistele inimestele ja nendevahelistele suhetele. Kui muusikali mõiste kujunes välja nii USA-s kui ka Inglismaal, siis peale esimest maailmasõda taandus muusikalide lavastamine pigem USA-sse. (Made 2000: 666) Muusikal jõudis žanrina küpsuseni aastatel 1900–1920 (Semil; Wysińska 1996: 225) kulmineerudes 1927. aastal New Yorgis Jerome Kerni, Oscar Hammerstein II muusikaliga „Show Boat“ kaasaegse muusikali eelkäija prototüübiks (Made 2000: 666, 894).

Vahetult enne teist maailmasõda kerkis esile poliitilisi ja ühiskondlikke teemasid käsitlev muusikalise komöödia vorm, mille helikeel komöödiana ei mõjunud. Näitena toob Tiit Made Kurt Weilli tööd „Knickerboxer Holiday“ (1938) ja „Lady in the Dark“ (1941). Sel perioodil kerkisid esile Richard Rodgers ja Lorenz Hart, kelle töö muusikali stiilipuhtuse viimistlemisel tõi kaasa tänapäevase muusikaližanri tunnusjoonte väljakujunemise. Tänapäevase muusikali esimeseks teoseks peetakse Rodgersi ja Hammerstein II muusikali „Oklahoma!“, mis esietendus 1943. aastal. Oklahoma näitel kujunes välja ameerika muusikali skeem ja faabula areng: „Edukas muusikal pidi sisaldama meeldejäävat popmuusikat, hoogsaid tantsustseene, ansamblilaule, elust võetud sündmustikku ja tegevuse hoogsat kulgemist“ (Made 2000: 667). Osatäitjatelt oodati, et vanus vastaks tegelaskuju vanusele, näitlejameisterlikkust hinnati olulisemaks kui vokaalseid võimeid ning tähtsad olid lavaline liikumine ja lavasarm (samas).

1950. aastatel loodi paljud hiljem Eestiski lavale toodud muusikalid nagu Tallinna Linnahallis etendunud Rodgersi ja Hammerstaini „Kuningas ja mina“, Cole Porteri „Kiss me, Kate“, või hetkel Vanemuise repertuaaris olev Rodgersi ja Hammerstaini „Helisev muusika“. Samuti Rahvusooper Estonias etendunud Loewe'i „Minu veetlev leedi“; jazz'i elementide ja suurejooneliste tantsunumbritega Leonard Bernsteinini „West Side Story“. Viimane on lavale jõudnud nii Tallinna Linnahallis kui ka Vanemuises. Esimese

arvestatava inglise muusikalina nimetab Made Lionel Barti muusikali „Oliver!“ (1960). (Made 2000: 667)

1960. aastatel tõi uus muusikaliloojate põlvkond lavalaudadele *rock*-muusikali žanri. 60ndatel aastatel esile kerkinud ja Eestiski tuntust võitnud muusikaliloojad on John Kander ja Fred Ebb „Kabaree“; Mitch Leigh muusikaliga „Mees La Manchast“, Jerry Herman muusikalidega „Hallo, Dolly!“ ja „Linnupuur“ jt. (Samas)

1970ndatel olid esindatud rockmuusikalid, kontseptuaalsed muusikalid ja traditsioonilised „Oklahoma“ mudelit järgivad muusikalid. Uudse nähtusena ilmus lavadele MacDermoti muusikal „Hair“, mis paistis silma oma erilise stiili ja ülesehitusega. (Kenrick 2010: 319–320). Dekaaadi kuulsaimaks muusikaliks sai Jacobi, Casey’ „Grease“ (1972), mis esietendus hiljuti ka Georg Malviuse lavastusena Vanemuises. Omapärase *hard-rock*-muusikalina tuli 70ndatel lavale O’Brien’i „The Rocky Horror Show“ (1973).

1980. aastatel tõusid esile euroopa muusikaliloojad: inglased Sir Andrew Lloyd Webber ja Tim Rice ning prantslased Claude-Michel Schönberg ja Alain Boubil. Webberilt, kes on samaegselt nii helilooja, libretist, produtsent kui ettevõtja, on eesti lavadele jõudnud „Jesus Christ Superstar“, „Evita“ ning „Cats“, 2014. aastal lavastab Georg Malvius Vanemuises muusikali „Ooperifantoom“. Schönbergi muusikalidest on Tallinna Linnahallis etendunud „Hüljatud“ ja „Miss Saigon“.

1990ndate lõpu muusikalid olidki kas korporatsioonide toodetud nagu „Beauty and the Beast“ (1994) või sõltumatute produtsentide ühistööna välja toodud muusikalid nagu seda oli „Rent“ (1996) (Kenrick 2010: 363). „Rent’i“ hilisemad produktsioonid on produtsentide tingimusena fotokoopialikult sarnased. Peategelaste välimus on reguleeritud ja seda järgitakse. John Kenricki arvates tähistas „Rent“ kui lugu noortest, kelle elu varjutas HIV-viiruse hirm, ühe ajastu lõppu, sest just selle muusikali sünni aastal said kättesaadavaks ravimid, mis lasevad HIV-patsientidel elada kauem. (Kenrick 2010: 365)

2000. aastaid peab Kenrick muusikalise komöödia tagasipöördumise ajaks. 2001. aastal toimunud New Yorgi terrorirünnakud panid muuhulgas ümber korraldama ka teatriga seonduvaid plaane. Teatril tuli jätkata loosungi all „tume aeg, värske huumor“ ning Broadway muusikalilavale toodi teiste seas lavastused nagu „Urinetown“ (2001), „Dance of the Vampires“ (2002), „Hairspray“ (2002). „Vampiiride tants“ etendus Smithbridge Productions’i looduna ka Tallinna Linnahallis aastal 2000.

Muusikalide kontseptsioonis hakkasid muutused toimuma 1960. aastatel. Megamuusikalide (ingl *megamusicals*) kõrvale tekkisid fragmentaarsed, lineaarse ajakäsituseta sotsiaalkriitilised muusikalid nagu „Cabaret“, hiljem ka „Ämbliknaise suudlus“ ja „Chicago“ (Kenrick 2010: 330–331). 60ndatel toimunud muutusi saab asetada laiemasse ühiskondlikku konteksti, sest just neil aastatel algas hipiliikumiste ja protestiavalduste aeg. Majanduskriisist ja teisest maailmasõjast taastuvas *woodstocki*-meelses Ameerikas algasid muutused nii naiste emantsipeerumise kui ka rahu ja armastuse propageerimise osas. Sarnased uued tendentsid ilmneseid ka Hollywoodi filmitööstuses: 1934. aastal rakendunud Hays'i koodeks ehk filmistuudiotite enesestsensuur, mis tähendas amoraalsuse, vägivalla ja kuritegeliku teguviisi õpetuste keelustamist filmides, asendus 1968. aastal reitingusüsteemiga, mis tähendas filmide liigitamist ja piiranguid vastavatele vanusegruppidele. (Kärk 2013) Reitingusüsteemi tulemusena said filmilinale jõuda seni tabuna käsitletud teemad. Sensatsiooni tekitanud sotsiaalkriitiline muusikalfilm „Cabaret“ (1972) oli üks esimesi teoseid, mis tähistas uue Hollywoodi algust ja tõi ühtlasi kuulsust lavastajale koreograafile Bob Fossele. Kuna Fosse, Kanderi ja Ebbi koostöö sujus, toodi veel ühiselt lavale muusikal „Chicago“ (1975). Kenricki sõnul lõi Fosse oma uudse lavastajavisiooniga pretsedendi, sest töötas ümber 1926. aastal valminud näidendi ning muutis selle vodevillilaadse traditsioonilise narratiivi keerukaks ja fragmentaarseks kontseptsioonimuusikaliks (Kenrick 2010: 330).

1.1 Megamuusikal, kontseptsioonimuusikal, korporatsioonimuusikal

John Kenrick (2010) selgitab muusikalide mõisteid oma raamatus „Musical Theatre: a History“ ning seletab lahti ingliskeelsete mõistete *megamusical*, *concept musical* ja *corporate musical* tähendused. Selles alapeatükis refereerin Kenricki muusikalide käsitlusi (autori tõlge).

John Kenrick'i järgi algab muusikaližanri kujunemine juba Atika tragöödiatest alates. Oma raamatus ja Kenrick'i poolt hallataval veebipõhisel kodulehel (musicals101.com) väidab ta, et pigem on ooper arenenud muusikalist, mitte vastupidi. Oma käsitlustes loetleb John Kenrick eduka muusikali omadustena kolm koostisosa: ajud, süda ja julgus. Teisiti öeldes: intelligentsus, emotsioone puudutav element ja julge pealehakkamine teha midagi uut, värsket ja uutmoodi (Kenrick 2010: 16).

Megamuusikali olemuse kohta toob Kenrick näitena Webberi ja Rice'i muusikali „Evita“. Ta loetleb „Evita“ kui megamuusikali edu põhjustena: muusikalis esitatakse läbivalt laule

ning dialoogi osa on minimaalne; laulud ja nendega kaasnevad emotsioonid on võimsad, valjud või lausa plahvatuslikud; tegelaste karakterid ilmnevad pigem selgituste kui näitlikustamise kaudu s.t karakterite omadused selguvad pigem tekstist kui käitumisest; muusika võib olla rock-pop või stiililiselt varieeruda ning see ei peegelda ajastut ega konteksti; süžee on pigem melodramaatiline ning huumori osakaal on minimaalne; kõigi professionaalsete lavade lavaversioon on koopia originaalist. (Kenrick 2010: 340) Megamuusikalide edu ühe põhjusena võib välja tuua just originaalilähedust ja teatavat stereotüüpsust. Eesti filosoof ja literaat Ülo Matjus põhjendab stereotüüpe toetava narratiiviga näidenditest tehtud lavastuste publikumenu just kirjaniku ja lugeja-vaataja kujutluste samastumise ning äratundmisrõõmuga. Seepärast on kriitikutel ja asjatundjatel vahel raske publikumenule adekvaatset põhjendust leida. (Matjus 2003: 36–38)

Triumfaalne megamuusikal „Cats“ (1981), mis püsis West Endi lavadel üle kahekümne ühe aasta, oli Kenricki sõnul revolutsiooniline oma turunduskampaaniaga — „Catsi“ logo esines nii suveniiridel, rõivastel kui ka linnapildis ning see aitas muusikal koguda ülemaailmset populaarsust (Kenrick 2010: 347–348). Megamuusikalid võimaldasid publikul lõdvestuda ja lihtsalt jälgida, sest sisu oli arusaadav kõigile, armastuslaulude meloodiad olid kaunid ning mõistmiseks ei pidanud oskama muusikalis kasutatavat keelt. Need asjaolud muutsid muusikaliteatrid ühtlasi turistide atraktsiooniks. (Samas 2010: 357)

Kontseptsioonimuusikali (*concept musical*) või idee-muusikali, omaduste kohta toob Kenrick näite Sondheimi ja Prince ideede näitel, mida nimetab post-Oklahoma! muusikali loomise ideeks, mis sisaldaks järgmisi omadusi: muusikalis on üks keskne armuliin ja lisaks teine täiendav armuliin; keskendumine mingi kindla keskse idee, juhtumi või teema ümber, näiteks vallalise elu võrdluses abielu või suhtega; sisaldab n-õ magus-valusat taaskohtumist; eriolukord, näiteks nädalavahetus maamajas; ajalooline või kultuuriline kokkupõrge. Need n-õ idee-muusikalid hülgasid traditsioonilise narratiivi, purustasid aja-, koha- ja tegevusühtsuse piirangud, et samaaegselt uurida erinevaid indiviide ja nende suhteid. Igal tegelasel või karakteril on oma lugu, mis kommenteerib või illustreerib erinevaid eluaspekte. (Kenrick 2010: 325)

Korporatsioonimuusikalid (*corporate musical*). 1990-ndate keskpaigast tekkis muusikalitööstuses uus nähtus korporatsioonide poolt loodud muusikalide näol, millest esimesena ilmus Broadway lavale Walt Disney Productions'i looduna „Beauty and the Beast“ (1994). Korporatsioonimuusikal on meelelahutusäri vorm, mis on toodetud ja hallatud multifunktsionaalse meelelahutusäri korporatsiooni poolt. Tähtsaid loomingut

puudutavaid otsuseid langetavad mitte loomeinimesed, vaid korporatsiooni juhatus liikmed. Kenrick võrdleb sellist loomingut või valminud toodet kaubamaja pakutavaga — selgus ja anonüümsus: lavastused on muljetavaldavad, kerge ja õhulise atmosfääriga, muusikaliselt pakuvad uute pop-ballaadide jätkuva tootmise. Erinevalt inglise megamuusikalidest pakuvad korporatsioonimuusikalid ka huumorit või lihtsalt panevad publiku naeratama (Kenrick 2010: 362).

1.2 John Kander ja Fred Ebb

Muusikalide „Ämbliknaise suudlus“ ja „Cabaret“ muusika autor on John Harold Kander (1927) ja laulusõnad on kirjutanud Fred Ebb (1928-2004). Kander ja Ebb kohtusid aastal 1962 ning neil algas edukas loominguline koostöö, millest sündisid USA muusikalitööstuse tippteosed nagu 1966. aastal esietendunud muusikal „Cabaret“. Nende peamiste teostena loetleb Tiit Made (2000: 479) muusikaleksikonis: „A Family Affair“ (1962), „Flora, the Red Menace“, „Cabaret“ (1966), „The Happy Time“ (1968), „Zorba“ (1968), „70, Girls, 70“ (1971), „Chicago“ (1975), „Woman of the Year“ (1981), „Kiss of the Spider Woman“ (1990), „Steel Pier“ (1997).

Lisatunnustust tõi Kanderile ja Ebbile „Cabaret“ filmiversioon, mis valmis režissööri Bob Fosse juhendamisel stuudios Allied Artists Films 1972. aastal. Kander ja Ebb kirjutasid filmile viis uut laulu, mida omakorda hakati esitama „Cabaret“ muusikali uusversioonides. (Made 2000: 152) Kui „Cabaret“ muusikal andis ainekse filmi loomiseks, siis Manuel Puigi romaan „El Beso de la Mujer Araña“ (1976) ja selle põhjal tehtud film „Kiss of a Spider Woman“ (1985) andsid Terrence McNallyle idee ja ainese luua muusikali libreto. (Samas: 500). Lisamärkusena olgu öeldud, et mitme filmiauhinnaga pärjatud linateos on tehtud ka Kanderi ja Ebbi muusikalist „Chicago“ (2002).

1.3 Muusikali „Cabaret“ tutvustus

Muusikali „Cabaret“ alusteksti autor Christopher Isherwood avaldas romaani „The Berlin Stories“ 1945. aastal ning see koosnes kahest lühijuttudest koosnevast lühiromaanist „Goodbye to Berlin“ (1939) ja „Mr Norris Changes Trains“ (1935). Mõlemad lühiromaanid on kirjutatud Isherwoodi Berliinis viibitud ajast aastatel 1931–1933. „The Berlin Stories“ kirjeldab Saksamaa 1930. aastate alguse olustikku, inimesi, keda kirjanik kohtas ja nende elukäiku. Romaani põhjal kirjutas John Van Druten näidendi „I am a Camera“ (1951), mis valmis samanimelise filmina 1955. aastal. Joe Masteroff omakorda kirjutas näidendi ja filmi põhjal „Cabaret“ libreto ning John Kanderi muusika ja Fred Ebbi

laulusõnadega valmis 1966. aastal muusikal „Cabaret“. Maailma esietendus toimus 20. novembril 1966. aastal Broadwayl. 1972. aastal esilinastus Bob Fosse lavastatud film „Cabaret“, mille jaoks tehtud muudatused ning uued laulud on omakorda jõudnud muusikalide uuslavastustesse. Eestis on muusikali „Kabaree“ lavastanud Ago-Endrik Kerge 1984. aastal „Estonias“ ning Georg Malvius lavastas „Cabaret“ 2004. aastal Vanalinnastudio suvelavastusena Vene Draamateatris.

„Cabaret“ tegevustiku poliitiline taust. „Cabaret“ tegevustik toimub 1930ndate alguse Berliinis, 1919. aastal alanud ja kuni 1933. aastani kestnud Weimari vabariigi lõpupäevil. Ülemaailmne majanduskriis, mis kestis 1929–1933, mõjutas Saksamaad rängalt, tööstustoodang vähenes liigi poole võrra. Uute ideedega, et Saksamaa majanduslikku olukorda päästa, kerkis esile Natsionaalsotsialistlik Saksa Töölispartei, mille juht oli Adolf Hitler. Hitler valiti 1932. aastal presidendi Paul von Hindeburgi poolt Saksamaa kantsleriks ning peale presidendi surma 1934. aastal presidendi kohusetäitjaks, Kolmanda Riigi ehk Kolmanda *Reichi* (*Drittes Reich*) riigipeaks. Hitleri algatatud Teise maailmasõja aastate 1934–1945, kuni Hitleri surmani, mõrvati, küüditati ja saadeti koonduslaagritesse miljoneid inimesi, valikupõhimõtte moodustasid Euroopa juudid, mustlased, homoseksuaalid ja puuetega inimesed. Hitler oli veendunud, et juudid on aarialaste põhimõttelised vastased, kes sihikindlalt kukutasid Saksamaa majanduse. (en.wikipedia.org)

„Cabaret“ tegevus paigutubki aega, kui majandustegevus oli oma mõõnapunktis, puhumas olid „uued tuuled“ seoses natsiparteiga, kui päev päevalt sai selgemaks, mida need „uued tuuled“ endaga kaasa tooma hakkavad. Segaduses rahvas tundis end tuleviku ees ebakindlalt, kõik tundus kaduv, valdavaks said eskapism ja hedonism. Naudingujanus inimesed põgenesid reaalsuse eest ööklubidesse, lokaalidesse, kõrtsidesse. Nimetab ka Isherwood oma avajutustuses „Berliini päevik (Sügis 1930)“ mitmeid lokaale, nagu baari Troika, kus on 3-liikmeline bänd ja tantsutüdrukud, kes suhtlevad klientidega baarileti ääres; või baari Lady Windermere, mida oli tahetud teha Mountparnasse'i sarnaseks. (Isherwood 2001: 30–33) Hämarate laudade ümber arutati poliitikat, sõlmiti tutvusi, kalduti eksperimentalismile või nauditi lihtsalt kabareede *shownumbreid*. Isherwoodi romaani viimases jutustuses „Berliini päevik (Talv 1932–33)“ kirjeldab peategelane Chris tänavarahutusi, arreteerimisi, avalikke haavamisi ja tapmisi lippude varraste metallotstega. Samuti „kahtlaste urgaste“ läbiotsimisi ja homode arreteerimisi. Poliitiliselt: kommunistid versus natsid, punased versus pruunid. (Isherwood 2001: 193–214)

„Cabaret” süžee tegevus toimub ebakindlal ajal, kui tuleviku ees hirmunud inimesed otsivad murede eest varju öistest lõbustusasutustest. Mõnda aega kestavad paralleelselt just kui kaks maailma: natsionaalsotsialistlik realistlik maailm ning ööklubide lõbujaanuline maailm. Aja kulgedes tungib natsistlik propaganda ka lõbustusasutustesse — hävituslik poliitiline jõud mõjutab iga Berliini elaniku elukäiku, olenemata rahvusest ja staatusest. Teoses kulgevad mitu suhteliini saavad mõjutatud Saksamaa poliitilisest olukorrast ning autorid on lähtunud poliitilistest ja ühiskondlikest tõsielulistest faktidest. Muusikali tegevustikus saabub Berliini noor ameerika kirjanik Cliff Bradshaw. Ta kohtub rongis sakslase Ernst Ludwig’iga, kes soovib talle soodsat pansionituba Preili Schneideri pansionis. Kui Cliff on tutvunud Berliini ööelu ja ühtlasi Kit-Kat-Klubi laulja Sally Bowlesiga, hakkab nende vahel arenema armulugu. Teine armulugu leiab aset Preili Schneideri ja puuviljapoe juudist omaniku Härra Schultzi vahel. Momendiks tekib illusioon muretest tulevikust, kuid hoogustunud natsionaalsotsialismi haardes lagunevad mõlemad armastuslood. Cliff otsustab Berliinist lahkuda, Sally keeldub temaga kaasa minemast; Preili Schneider otsustab armastusest loobuda, sest kardab ilma jääda oma elutööst — pansionipidamisest; Härra Schultz kolib pansionist välja ja kaalub riigist lahkumist. Lavastus lõpeb sõjahelide taustal toimuva Kit-Kat-Klubi Konferansjee enesetapuga.

1.4 Muusikali „Ämbliknaise suudluse” tutvustus

Muusikal „Ämbliknaise suudlus” on valminud argentiina kirjaniku Manuel Puigi 1976. aastal ilmunud romaani „El Beso de la Mujer Araña” ainetel. 1983. aastal kirjutas Puig romaanist näidendi ning see esietendus West Endis 1985. aastal. Brasiilia–Ameerika koostöös valmis film „Kiss of a Spider Woman” 1985. aastal ning võitis esimese sõltumatu filmina neli Oscarit. Muusikal toodi esmakordselt lavale 20. oktoobril 1992. aastal West Endis Shaftesbury teatris ning aasta hiljem Broadwayl. Muusikal pälvis 1993. aastal seitse Tony auhinda, muuhulgas ka parima muusikali auhinna. Eestis lavastas Puigi näidendi Georg Malvius 1994. aastal Eesti Draamateatris Ain Lutsepa ja Jüri Krjukoviga.

„Ämbliknaise suudluse” tegevustiku poliitiline taust. „Ämbliknaise suudluse” tegevustik toimub Buenos Airese vanglas 1975. aasta varasügisel. Aasta varem oli võimule saanud Juan Peroni surma tõttu ta kolmas abikaasa Isabel Peron. Naise valitsusajal sai võimule 1973. aastal loodud paremäärmuslikest peronistidest koosnev ühendus Argentiina Antikommunistlik Allianss (AAA). Ühendus astus vastu vasakäärmuslikele peronistidele, kommunistidele, ja üldse kõigile vasakpoolsetele rühmitustele ja valitsusvastastele.

Organisatsiooni poolt vangistatud ja mõrvatud isikute hulka kuuluvad endiste presidentide sugulased, poliitvangide kaitsjad ja aktivistid — inimõiguste organisatsiooni andmeil tapeti 1975. aastal AAA poolt 359 inimest. Toimusid terroriaktid, inimröövid, surmahirmus inimesed, ka paljud avaliku elu tegelased põgenesid riigist. Ühenduse liidrite seas oli ka endiseid natsiaktiviste, sest Argentiina pakkus peale teist maailmasõda varjupaika paljudele natsismikurjategijatele. (en.wikipedia.org)

„Ämbliknaise suudluse“ süžee käsitleb poliitilist olukorda Lõuna-Ameerikas 1970. aastate keskel. Vaatluse all on tollane karm poliitika, inimestevahelised suhted rasketes oludes ning võimalused, kuidas keerukates oludes vastu pidada — reaalsusest põgeneda. Ülesehitus tugineb paljuski kontrastsusele: vastandlikud tegelased, interjöörid, vastandlikud suhted. Lõuna-Ameerika vanglas jagavad kongi poliitiline kurjategija marksist Valentin Arregui Paz ja alaealise väärkohtlemises süüdimõistetud homoseksuaal Luis Alberto Molina. Molina on õrnahingeline ning põgeneb realistlike vanglakoleduste eest fantaasiamaailma, pidades seda ainsaks võimaluseks karmides oludes vastu pidada. Kui algselt näib, et erinevuste tõttu ei ole kahe mehe sõbrunemine mõeldav, muudavad ühised läbielamised mõlema peategelase olemust tundmatuseni. Koosveedetud ajal, vastastikuses abistamises, kokkuhoidmises, ühiseid kannatusi jagades ja teineteisele lohutuseks lugusid jutustades tekib meeste vahel emotsionaalne side, mis viib armumiseni. Armumine ja Valentini suudlus saavad Molinale saatuslikuks. Vanglaülem on käskinud Molinal Valentini järel nuhkida ning lubanud teda ennetähtaegselt vabastada. Vanglaülemale valeinfot edastades vabanebki ta ennetähtaegselt, aga see oli seatud lõksuna. Molina tabatakse uuesti hetkel, kui ta Valentini palvel telefonikõne teeb. Kuna Molina Valentini kaitseb ning teda ei reeda, laseb vanglaülem Molinale Valentini nähes kuuli pähe. Muusikalis põgeneb Molina, hiljem ka Valentin, vanglakoleduste eest fiktsionaalsesse maailma, filmidesse, kus mängib peaosa kaunis filmistaar Aurora. Ämbliknaise roll on Molinale hirmutav, sest naise suudlus tapab iga mehe, keda ta suudleb. Muusikali lõpus suudleb Ämbliknaine ka Molinat.

2 MUUSIKALID „CABARET“ JA „ÄMBLIKNAISE SUUDLUS“ VANEMUISES

Muusikalide „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudluse“ tegevustiku poliitiline taust on äärmiselt keeruline. Need kontseptsioonimuusikalid keskenduvad mitte niivõrd poliitilistele oludele, kuivõrd indiviididele nende sündmuste keerises. Kuidas on lavastaja leidnud vahendid, et antud olustikke edasi anda, on neil ju kasutada vaid meloodia, laulusõnad, libreto, näitlejad, lauljad, tantsijad ning teatrimaja oma võimalustega? Siin saavadki määravaks lavastaja, kunstniku, muusikajuhi ja koreograafi ühine arusaam ja kontseptsioon — leida tumedal taustal inimlikke rõõme ja muresid, näidata tegelaste eneseotsinguid, kaitsereaktsioone ja pääseteid. Nendeks pääseteedeks on antud lavastustes püüd reaalsust ignoreerida ning selle püüdluse õnnestumine või ebaõnnestumine selgub alles lavastuste lõpus. Lavastaja, kunstniku, muusikajuhi ja koreograafi panust lavastuses vaatlen analüüsimisel erinevate alatekstidena, mis üheskoos moodustavad etenduse tervikteksti. Etenduse analüüsimist lähtuvalt teatrimärkide moodustatud alatekstidest ja nende ühismõjul tekkivast terviklikust etendustekstist on käsitlenud nii Luule Epner (2002) kui ka Juri Lotman (1991), meetod võimaldab esile tõsta lavastuse dominantseid teatrimärke, nende omavahelisi suhteid ning tähenduse teket etenduse sise- ja välisseostes. (Epner 2002: 115) Siseseoste analüüsil vaatlen muusikalide lavastusmeeskonna töötulemusi — muusikalide teatrimärke — välisseoste analüüsiks paigutan muusikalide teatrimärgid üldisesse tegevustiku konteksti, seostesse ajalooliste, poliitiliste ja kultuuriliste faktidega.

„Cabaret“ esietendus toimus 20. oktoobril 2012. aastal Vanemuise suures majas. Lavastusmeeskond⁴ oli: lavastaja Roman Hovenbitzer (Saksamaa), kunstnik Roy Spahn (Saksamaa), valguskunstnik Palle Palmè (Rootsi), koreograaf Winfried Schneider (Saksamaa), muusikajuht ja dirigent Tarmo Leinatamm. Libreto on tõlkinud Hannes Villemson ja Kirke Kangro.

„Cabaret“ maailma esietendus toimus 1966. aastal, seega John Kenricki muusikalide periodiseeringus täpselt kontseptsioonimuusikalide tekkeajal 1960ndatel. (Kenrick 2010: 330–331) „Cabaret“ vastab Kenricki esitatud kontseptsioonimuusikali kirjeldustele: fragmentaarne ja sotsiaalkriitiline, milles on kaks armuliini (Sally ja Cliff, Preili Schneider

⁴ Lisa 2. Lavastusmeeskonna biograafiad kavalehtedelt

ja Härra Schultz), keskendumine kesksele ideele (natsionaalsotsialistliku poliitika mõju indiviidi tasandil), tegelaste kontrastsus (tagasihoidlik Cliff ja bravuurikas Sally), esineb ka magus-valusaid taaskohtumisi ja kurbasid hüvastijätte (Härra Schultzi lahkumine), eriolukordasid nagu kihluspidu, mis ühendas klubitantsijaid ja pansionielanikke ning ajalooline ja kultuuriline kokkupõrge ilmneb nii tegelaste taustast kui ka plaanide realiseerimise püüdest. Igal tegelasel on oma lugu ning see kommenteerib või illustreerib tegelaste poolt käsitletavaid aspekte. Lavastuse esimeses vaatuses on 12 lavapilti ja teises vaatuses 7 lavapilti. Muusikali kestel esitatakse 28 muusikapala, millest osa lugusid on kordused või fragmendid.

„Ämbliknaise suudluse“ esietendus toimus 31. oktoobril 2009. aastal Vanemuise suures majas. Lavastusmeeskond⁵ oli: lavastaja Roman Hovenbitzer (Saksamaa), kunstnik Walter Perdacher (Austria), valguskunstnik Palle Palmè (Rootsi), koreograaf Antton Laine (Soome), muusikajuht ja dirigent Tarmo Leinatamm. Laulusõnad on tõlkinud Leelo Tungal ja libreto tõlkis Hannes Villemson.

„Ämbliknaise suudlus“ on samuti fragmentaarne ja sotsiaalkriitiline. Võrreldavad repressioonid, mis toimusid teise maailmasõjaaegsel Saksamaal, toimusid 1970ndate Lõuna-Ameerikas Argentinast. Seega on keskne idee muusikalidel sama: poliitiline olukord ja selle mõju indiviidile. Kontseptsioonimuusikali tunnustena olgu loetletud veel: kontrastsed peategelased (heteroseksuaalne marksist Valentin ja homoseksuaalne apoliitiline Molina), magus-valus taaskohtumine (Molina kinnivõtmise ja tagasi vanglasse saatmine), eriolukorrad (haiglastseen või Molina üürike aeg vabaduses), ajalooline ja kultuuriline kokkupõrge väljendub nii poliitilistes oludes kui indiviidi püüetes oludega kohaneda. Lavastuse esimeses vaatuses on 12 lavapilti ja teises vaatuses 7 lavapilti. Muusikali kestel esitatakse 25 muusikapala, millest osa lugusid on kordused või fragmendid.

2.1 Muusikalide „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“ stsenograafia

„Ämbliknaise suudluse“ ja „Cabaret“ stsenograafiat analüüsides tuleb silmas pidada, et kuigi lavastaja ja lavastusmeeskond on üldjoontes samad, on erinevad lavastuste kunstnikud. „Ämbliknaise suudluse“ kunstnik on Austriast pärit Walter Perdacher ja „Cabaret“ kunstnik sakslane Roy Spahn. Veel tuleb arvesse võtta, et teater tegeleb oma lavatehnilise varustuse täiendamisega, mistõttu varem lavastatud „Ämbliknaise suudluse“

⁵ Lisa 2. Lavastusmeeskonna biograafiad kavalehtedelt

vahendid võivad olla piiratumad. Kolmanda asjaoluna toon välja fakti, et „Ämbliknaise suudlus“ pole lavastatud Vanemuise suure maja lava jaoks, Hovenbitzer tõi sama lavastuse välja aasta varem Saksamaal Flensburgi teatris (Landestheater Schleswig-Holstein, Theater Flensburg).

Lavastuste stsenograafial on oluline roll lavastuse atmosfääri loomisel, tegelaste käitumise kujundamisel — üldmuljel lavastusest. Stsenograafia ei loo mitte ainult tegevustiku üldist fooni vaid edastab oma heleduse või tumeduse, kerguse või massiivsusega lavastuse üldise ja ka üksiku misanstseeni iseloomu ning aluse tegevustiku tõlgendamiseks.

Stsenograafiat analüüsid võrdlen mõlema lavastuse realistlike stseenide lavapilte fantaasia- ja hedonistlike stseenide lavapiltidega ning vaatlen, milliste vahenditega on nende maailmade vastandlikkus lavastuses välja toodud, milliseid vahendeid kasutatud. Kuna analüüsin kahe lavastuse stsenograafia dominantseid teatrimärke ja alltekste, pean töö mahu huvides peatuma mõningatel teemadel lühemalt kui sooviksin ning tööst võib ilmned pealiskaudsust ja killustatust. Siiski püüan tähtsaima esile tuua, kas või vihjamisi.

2.1.1 Stsenograafia muusikalide realistlikes stseenides

Mõlema muusikali omapäraks on kontrastsed tegevuskohad, mis toovad esile tegelaste mõtte- ja tunnetusmaailma. Ühed on realistlikud paigad ja olukorrad, mille eest püütakse eemale põgeneda. Teised on hedonistlikud paigad, kuhu põgeneda püütakse. Selles alapeatükis kirjeldan realistlikke tegevuspaikaid. Kirjeldan dekoratsioone, nende kasutusvõimalusi ja rolli atmosfääri kujundamisel. Samuti vaatlen seoses lavakujundusega heli-, video ja valgusefekte, rekvisiite, kostüüme ja tegelaste kehalist tegevust.

Stsenograafia „Cabaret“ realistlikes stseenides. „Cabaret“ tegevuspaigad on Kit-Kat-Klubi lava, Kit-Kat-Klubi tagaruum, raudteejaam, rongivagun, Clifi tuba Preili Schneideri pansionis, pansioni külalistetuba sisetrepiga, pansioni esine välistrepp, park, Härri Schultzi puuviljapood — ning neis toimuvat tegevust võib jaotada märksõnade alla nagu hedonistlik ööelu ja realistlik igapäevaelu.

Nimetan „Cabaret“ lavakujundust minimalistlikuks — see koosneb suurtest kujunduselementidest, mis teiste lavastuselementide puudumisel mõjule ei pääseks. Lavakujunduse muudavad n-ö elusaks tegelaste kostüümid, rekvisiidid, valguse-, video-, heli- ja pürotehnilised efektid.

„Cabaret“ dekoratsioonid koosnevad praktiliselt ühest massiivsest seinakonstruktsioonist, kahest suurest lauast puuviljapoe pildis, neljast ratastel riidenagist rongi stseenis, kahest

suurest poodiumist klubi- ja rahatantsu stseenis ja suurest kirstust, millest tulevad välja kaks lauljat stseenis „Two Ladies“ — seega suured rasked üksikesemed, mis kannavad mitut funktsiooni. Näitlejate tegevus, rekvisiidid, valgus-, heli- ja videoefektid annavad dekoratsioonidele lisatähendusi, muutes tingliku lava n-ö elusaks. Märksõnadena sobiksid dekoratsioonid esindama mitmetasandilisust, massiivsust, mitmetähenduslikkust, aga ka minimalism ja sümbolika.

„Cabaret“ lavakujunduse keskseks dekoratsiooniks olevat massiivset metalltreppidega korrus-seina minimalistlikuks nimetades tekib kerge vastuolu, aga nii, nagu lava keerutab seda seinat, keerleb ka keskne tegevus just ümber selle ühe tumehalli seinat. Valgusefektide ja rekvisiitidega loodud lisandid andsid massiivsele seinale sümbolistlikke omadusi. Sein kujutas endast nii ustega majafassaadi, kabareetantsijate lavadekoratsiooni kui ka rongivaguni seinat. Massiivset metallkonstruktsioonile kinnitatud seinat liigutasid lava tehnilised töötajad ette- ja tahapoole, korrigeerides sellega lava sügavust vastavalt vajadusele stseenides. Korrusein on halli-musta-kirjut värvi, meenutades mustrit marmorit või väärspuitu. Kerge metalse läikega. Iga sellele suunatud erivärviline projektor paneb originaalvärvi särama teises toonis, moodustades endast stseenidele sinist, punast, rohelist või halli värvi tausta. Sein ei ole ühemõõtmeline vaid peidab endas sümbolseid kortereid, seinat petlikult sile pind avaneb ustena, vastavalt tegelaste liikumisvajadustele. Nii on pansioonipildis teisel korrusel paremal üks Preili Kosti tuppa, vasakul Härra Schultzi tuppa ja keskel Clifi tuppa. Esimesel korrusel trepi all vasakul asub pansiooni omaniku, Preili Schneideri enda tuba. Kahe korruse vahel on kaks treppi: üks vasakul, teine paremal. Need trepid on kasutuses nii maja sees toimuvate sündmuste kui ka maja ees toimuvate sündmuste puhul. Lavastuse esimeses pildis tähistab metallsein Kit-Kat-Klubi lavadekoratsiooni, sest vaatajate üllatuseks astuvad tantsijad lavale igaüks oma kambrikesest, nagu nukumajast, paisates samaaegselt lahti kümme ust. Üks pool lavaseinast on sile ustega sein, teise poole külge on kinnitatud rõdu. Parempoolne trepp ühendatakse iga kord lahti, kui lava pöörab, sest vastasel juhul riivaks see külge seinu.

Teine suurem dekoratsioonielement on kahest lauast kokku pandud pikk puuviljapöde laud. Laua otsene eesmärk on kujutada puuviljade vitriini, kuid teises vaatuses tähistab laud palju enamat. Kui Saksamaal on puhkenud tänavarahutused, tähistab laua ümberkukkumine marodööritsemist, juutide poolt peetavate äride maatasa tegemist. Ühes lauaga paiskub ümber ka Härra Schultzi lootus õnnelikule abielule Preili Schneideriga. Esimese vaatuse lõpustseenis seisab lauale Hitleriks kehastunud Konferansjee,

moodustades alla langetatud natsilipu ning pruunsärklaste hümni taustal õudustäratava lõpupildi. Tegevuspaikade kujutamisel ja tegevuse intensiivistamisel on tähtis ülesanne toolidel. Need on tavapärased mustad puidust toolid, mis moodustavad omavahel teisi dekoratsioonielemente nagu diivani, ühtlasi ilmestavad mitmeid tantsunumbreid. Sally laulunumbris „Mein Herr“ tantsib tooli kasutades nii laulja kui ka mees- ja naistantsijad. Toolidele tõustakse püsti, mis teeb lavakasutuse dünaamilisemaks või eristab tegevuse olulisemaid momente. Lavaruumi muudavad mitmetasandiliseks metallist platvormid. Neid kasutatakse laulu „Mein Herr“ taustal, kui meestantsijad esitavad neil toolidega tantsuelemente. Leidlik, lihtne ja visuaalselt eesmärgipärane on ratastel riidenagide kasutamine rongi vaguni illusiooni loomisel esimese vaatus teises pildis. Pimendatud laval toovad lavameistrid lavale neli ülariuliga nagi, mille mõlemale poole asetatakse toolid, riulitele kohvrid ning seljad vastamisi istuvad tegelased moodustavad üldmulje vaguni sisemusest. Lava tagaseinale kuvatakse liikuv valgus- ja videoefekt, mis kujutab rongi möödumist perrooni valgustitest ja peatuste nimesiltidest nagu Reich-Grenze.

Stsenograafia „Ämbliknaise suudluse“ realistlikes stseenides. „Ämbliknaise suudluse“ tegevuspaigad jagunevad samuti kahte vastandlikku aeg-ruumi: filmimaailma fantaasiad, mälestused, hallutsinatsioonid ning karm reaalsus vanglas ja vabanemisele järgnev muutunud igapäevaelu. Ämbliknaine ei ilmuta end vaid vangikongis, teda on kõikjal, tuues paljudesse lavapiltidesse irreaalsuse hõngu või Molina haiglasi hirne.

Realistlikud tegevuspaigad on vangla eesruum, vangikong, Vanglaülevaade ruum, Molina kodu, endine töökoht kaubamajas, kohvik ja tänav telefoniputkaga. Filmimaailma tegevuspaigad on Egiptus, Aafrika, Peterburg, vangla haigla. Mälestuste illusioonina kangastuvad kinoteater ja kohvik, kus töötab Molina armastatu Gabriel.

„Ämbliknaise suudluse“ metallsed puurilaadsed vangikongid moodustavad liikuva tagaseina, mis markeerib vanglaruumide sügavust ja funktsiooni. Metallkonstruktsioonist koosneb kahekorruseline raam annab võimalusi mitmeteks vangistusega seotud tegevusteks: mööda metallsõrestikku üles roniv vang väljendab põgenemiskatset, sinna kokkuvarisemine viitab põgenemiskatse luhtumisele. Teisel korrusel seisva kinnipeetu pea kohale asetatud konstruktsioon ja valgusefekt viitab hukkamisele elektrilöögi läbi. Raske raam kannab valgusefektidele vajalikke prožektoreid millega saab valgusvihkusi suunates luua tagapõhja erinevatele situatsioonidele, neid rõhutada. Lavakujundust iseloomustab hallide metallete vahendite raskus vastandiks fantaasiastseenide eksootilisusele ja õhulisusele. Vangikongi külgeinteks on kunstnik loonud külgedelt keskele liigutatavad

kivised paksud seinad. Lavastuse kolmandas pildis lükatakse külgseinad kokku, et markeerida vangikongi väiksust laia maailma kõrval, kus asuvad vangide kallimad. Külgseinad loovad võimaluse väljendada inimlikku üksindust ja igatsust: kummalgi pool seina esitavad muusikapala „Kallis“ teineteisest eemal viibivad armastavad inimesed, kuid seinad on liiga paksud, et nende käed saaksid kokku puutuda. Esimese vaatuse 6. pildis on seinte koomale nihutamisega loodud tegelastele klaustrofoobiat tekitav efekt, üks meetod vajaliku info kättesaamiseks. Peategelaste vangikong on publikule nähtav n-ö suures plaanis ehk eeslaval. Selle seinasid tähistavad eelmainitud kivised külgseinad ning tagaseina markeerib vahe-eesriie. Lisaks lavatsitele leidub kongis Molina poolel ehk lava paremal küljes kraan, peegel, metalne kohver-kirst, seina kaunistab Aurora plakat.

Kongi tagaseina vahe-eesriie teeb võimalikuks lavapiltide vahetamise eesriide taga. Eesriie koosneb kahest materjalist: läbipaistvast ja tumedast. Läbipaistev eesriie tähistab fantaasiapildi algust ja lõppu, valguse pimenedes langeb ka tume eesriie, et varjata lavameistrite tööd pildi vahetamisel. Vanglaülevaate ruumi tähistavad suur jalgadega statiivil seisev prožektor, mida suunatakse nii vangikongide valgustamiseks kui ka ülekuulataivate pimestamiseks, ja pikk massiivne laud.

Tähendusloome performatiivsuse kaudu. Erika Fisher-Lichte toob esile, et etenduse analüüsi puhul ei saa tähelepanuta jätta etenduse performatiivset aspekti, mille mõju saab vaadelda fenomenoloogilise analüüsi kaudu (Fischer-Lichte 2011: 91). Etenduse atmosfääri kujundavad näitleja kehakasutus ja ka sündmuslikkus ning vaataja tunnetab lavalt saali laskuvat märgisüsteemide koosmõju ja konnotatsioone. Luule Epner nimetab seda tähenduse tekkeks etenduse sise- ja välisseoste vahelistest suhetest: Siseseosed toimuvad etenduse enda elementide vahel; välisseoste puhul saavad etenduse elemendid tähenduse etendusevälistes suhetes, kultuurikoodides, konnotatsioonide rohkuses (Epner 2002: 115). Näiteks „Ämbliknaise suudluses“ mõistab vaataja lava tagant kostvate karjete tähendust ning märkab, et peaosaline reageerib neile tõmbudes endasse, tehes end nurka kükitamisega „väikseks“. Omaette pomisedes püüab tegelane atmosfäärist vaimselt välja irduda ja kujutada end väljamõeldud maailma. Vaataja, teades tollast poliitilist olukorda ja toime pandud kuritegusid, märkab olustiku ülekannet lavapilti ja tegelase väheseid võimalusi olukorraga toimetulemiseks. Seega „Ämbliknaise suudluse“ atmosfääri kujundavad karjed, röögatused, püssilasud, metallnõude kokkupeksumisest tekkivad protestimeelsed kõlksud, meesvangide militaar-rütmiline harjadega koristamise laul „Seal väljaspool“. Samavõrra toovad akustilise elemendina oludesse helgust naislauljate hääli ja

südamlikud meloodiad nagu inglitest ümbritsetult esitatud laul „Ma teen imesid“. Molina fantaasiastseenide jaoks on vanglasein liiga robustne, võimalusel langeb selle ette fantaasialoor — sein varjav kangast lavataust. Molina viib Valentini endaga koos fantaasiamaailma, kui viimane on läbi pekstud ja poolsurnuks mürgitatud. Stseen, kus Molina Valentini peseb, on lavastatud naturalistlikult. Mürgituse tõttu pesu määrinud Valentini alakeha peseb Molina, kes vaatajate silmade all võtab jalast Valentini püksid ning peseb sõpra kausi vee ja käteräti abil. Misanstseeni alandava sisu ja naturalistliku esituse vastuvõttu takistasid konnotatsioonid tegelaste „päris minaga“. Sisseelamist häiris teadmine, et alandavas olukorras on Koit Toome, nägus edukas poplaulja — segunesid erinevad kultuurisuhted ning seosed. Analüüsija tajupsühholoogia eest hoiatab ka Fischer-Lichte: „Nagu tajupsühholoogia meile õpetab, tähendab millegi märkamine valiku tegemist: mida ma märkan, on mulle kuidagi tähenduslik“ (Fischer-Lichte 2011: 72). Taju takistas nägemast sündmusi Valentiniga, tuues esiplaanile seosed näitleja isikuga.

Performatiivsuse kaudu loodud atmofooria tajumine ilmnes ka kabareed puudutavatest stseenidest. „Cabaret“ avalaulu „Wilkommen“ lauljate ja tantsijate näilise glamuuri taga peidab end jõhker lavatagune elu ja tülpimus. Massiivne sein on sein nii otseses kui ülekantud tähenduses — „meil on kõik nii *bjuutiful!*“ (siin pool sein). Seal pool sein on aga lavastuse ehk kõige realistlikemate dekoratsioonidega lavapilt — Kit-Kat-Klubi tagaruum. Selles asetseb vasakul lavanurgas pianiino, paremal pool laval stangel rippuvate kostüümidega riidenagi ning keskel tualettlaud lampidest peegliümbrisega. Toolidel istuvad tantsijad ning üks neist külitab pianiinol. Selle realistliku ükskõiksuse keskel toimub võigas stseen Maxi ja kesksoost tantsija vahel, mis lavastaja sõnul (Hovenbitzer 2013) viitab karmile ajastule, mil oma positsiooni pärast klubis ei pidanud muretsema vaid Sally. Hirm oli kõigil: kes püüdis meeldida, kes püüdis ignoreerida. Ka selles pildis kostuvad valukarjed nagu „Ämbliknaise suudluse“ vangla-atmofoorias.

Stressirohket lava-atmofooria ja aimu muusikalide peategelaste enesehävituslikkusest annab pidev laval suitsetamine. Peategelased haaravad sigareti järele pingelistes olukordades nagu Sally ja Clifi vestlus Sally rasedusest, Clifi tööpuudusest; Max suitsetab klubi tagaruumis ning kustutab sigareti transvestiidist meestantsija tuharale, naistantsija suitsetab seda olukorda pealt vaadates. „Ämbliknaise suudluses“ suitsetab Vanglaülem, mis viitab samuti töö stressirohkusele, ülbusele, üleolekule, kaalutletusele, varjatud närvilisusele. Mõlemas muusikalis tõrjutakse närvilisust suitsetamisega ning laval hõljub lisaks kunstlikule tossule sigaretisuits.

Tähendusloome rekvisiitide kaudu. Märgid saavad oma tähenduse suhetest teiste märkidega, nagu on aastatuhandeid õnnemärgina tuntud svastika muutunud negatiivseks sümboliks seoses Teise maailmasõjaga. „Cabaret“ lavakujunduse tumedal taustal saab tagasihoidlikest vihjetest alguse aina enam kasutusele võetav natsisümbolika, mis on ajastu kontekstis möödapääsmatu ja ajaloo kontekstis silma kriipiv. Natsisümbolikat ei ilmunud mitte ainult kostüümide kuuevarrukatele, aga ka õhupallidele, mida lahke leierkastimees (Konferansjee) lastele pargis jagas. Lapsed laulsid pateetiliselt natsilaulu „Tomorrow Belongs To Me“ ning heeliumiga täidetud kõrgustesse püüdlevaid haakristiga õhupallid kandsid lapsed pärituulena „õigele teele“. Lastelavalt lahkudes tõusid tagaseinalt taeva poole videoga seinale projitseeritud punased svastikaga õhupallid, viidates rahvahulgale, kes uue ideoloogiaga kaasa läksid.

Illusiooni Clifi toast moodustavad lauaks olev kirst, laest rippuv lamp, kaks tooli, Clifi kirjutusmasin, alkoholipudelid lavanurgas, kohvrid, millel vedelevad riided ning ruumi mõõte sümboliseerib põrandale valgustatud ristküliku kujuline valgus nagu põrandavaip. Naivistlikult tragikoomiline oli moment, kui Sally leidis Clifi asjade seast raamatu, millelt veeris „Mein Kampf“, teadmata, mis raamat see on ilmnes olukorrast ka Sally apoliitilisus. Natsionaalsotsialistliku propaganda tulemuslikkust kroonis esimese vaatuse lõpupilt, mis sisaldas Hitleri kuju ja massiivset haakristiga natsilippu, mis laskus kihluspeol üles võetud pruunsärklaste laulu lõpuakordidel.

Natsisümbolikal vastandub märgilise rekvisiidina kristallkauss kui Preili Schneideri ja Härra Schultzi sümbol tulevasele õnnelikule abielule. Esmapilgul triviaalne kristallkausi kinkimise moment Preili Schneideri ja Härra Schultzi kihluspeol muutub märgiliseks etendusesisestes seostes sündmustiku käiguga — kui ilmneb, et pulmad ei toimu, sümboliseerib kristallkausi tagastamine kihluse tühistamise lõplikkust, ajastu olude traagikat isiklikus plaanis. Etendusanalüüsi semioosis rõhutab siseseoste primaarsust ka Epner (2002: 115).

„Ämbliknaise suudluses“ vihjavad peategelase homoseksuaalsusele rekvisiitide kasutus. Näeme Molinat peale peapesu keeramas pähe saunalinast turbani, näeme teda jalgu raseerimas ja salliga tantsimas. See punakaspruun sall kannab lavastuses mitut funktsiooni, seepärast võib seda esile tuua kui tähenduslikku lavamärki. Salli kasutusest ilmnevad Molina naiselikud jooned ja liigutused. Salli kinnitab ta enda ümber, et see oleks kui teenija põll Tatjana filmistseenis, salli jätab Molina endast mälestuseks Valentinile, kui vanglast vabaneb.

Realistlikud tegevuspaigad nagu Molina kodu, telefoniputka, kaubamaja on loodud vaid tähenduslike rekvisiitide või tegelaste abil. Näiteks kodustseeni tähistav ratastoolis istuv ema, kel on õlgadel sall ja jalas toasussid. Telefoniputkaks on vaid üks telefoniautomaadiga ning lava teises servas kõnele vastav Marta, ning kaubamaja vaateaknaks postament mannekeeniga ning teine aknadekoraator. Halb aimdus hõljub stseenide kohal Ämbliknaise kohalolu tõttu, ta on igas stseenis: ratastooli lükkajana, vaateakna mannekeenina, helistajale pealekaebajana. Ta olemus on rekvisiitide ja kangastega varjatud, jäänud on teadmine, et ta varjub kõikjal.

2.1.2 Stsenograafia muusikalide hedonistlikes ja fantastilistes stseenides

Mõlema muusikali tegelased põgenevad glamuursesse maailma, mis realiseerub sädeluses, efektsuses ja meelelahutuses. Selles maailmas on erootika ja seksuaalne vabadus, raha ja rikkused, kaunis naine *femme fatale* Sally Bowlesi või Aurora näol. Siinkohal tuleks kirjeldada lisaks dekoratsioonidele ka kostüüme, mis selle „klantsi ja glamuuri“, nagu Molina laulu pealkiri ütleb, loovad.

„Cabaret“ hedonistlik maailm. „Cabaret“ hedonistliku maailma kontekstis käsitlen nii Kit-Kat-Klubi lavanumbreid kui ka brechtilikke vaheetteasteid lavapiltide vahel, samuti tegelaste värvikat fantaasiat kujutavaid stseene, sest kohati näivad fantaasia ja klubi etteastenumbrer kattuvat.

„Cabaret“ maailma tähistab laest langev logo ehk suurtest tähtedest koosnev sõna „Cabaret“. See on tehtud metallkonstruktsioonist, mida katab hõbedane vineer, ning sellele on kinnitatud lambid. Sõna on tehtud nii vastupidav, et sellel istub Konferansjee etenduse alguses. Arvan, et selline lavastuslik lahendus viitab saksa lavastusmeeskonna stiilile, luues brechtiliku atmosfääri läbi plakati või konstrueeritud kohaviite ning arvan, et selline lahendus põhjendab ka lavastuse ingliskeelset pealkirja. Etenduse alguses näeb osa publikust lava tagaseinale projitseeritud videopilti iseendast, nad on nii otseses kui kaudses tähenduses Kit-Kat-Klubi külalised. Tähenduslikuna raamivad kabareelava kolm lampidega hõbedast sildraami, mille tuled säravad kabareenumbrite ajal. Teistes stseenides on lambid valgustuseta, mõjudes pigem metalsete kinnineeditud raamistikuna, mis on ka Saksamaale saabuva aja kontekstis märgilised.

Olulise lavakujundusliku elemendina kasutatakse hõbedasi ees- ja vahekardinat, mis on taustaks mitmetele klubiastetetele ja brechtilikele vahenumbritele. Kardinate peegeldav pind võimendab valgusefekte ning loob roheka valgusega varjuteatri illusiooni „Money“

numbris. Raha hoiavad käes ja kostüümi vahel tegelased, raha langeb „taevast“, raha kujundab ärevuse ja ahnitsemise atmosfääri.

Kahe numbri vahel, suletud hõbedase eesriide ees, oli etteaste tegelasel, kes kandis frakki ja kolju-maski. Tal oli ühes käes suur pudel ja teises massiivne joogiklaas tumeda haakristiga. Ta rüüpas ahnelt ja võidurõõmsalt punast vedelikku kui verd ning lasi sellel voolata üle ääre oma valgele triiksärgile. Groteskselt parastava naeruga lahkus tegelane militaarsel marsisammul lavalt.

Preili Schneideri ja Härra Schultzi kurameerimise numbris, kui nad esitavad koos laulu „Married“, on oluliseks rekvisiidiks ananass, mille peigmees oma väljavalitule kingituseks toob. Ananassitüdrukuteks on kehastunud ka Konferansjeega lavale ilmunud naistantsijad, kandes peas kuldseid ananasse meenutavaid mütse ning sarnaseid rinnahoidjaid oma kleidil.

Erootilis-koomilise lavapildiga muusikanumber on „Two Ladies“. Number tõmbab tähelepanu eemale armatsevatest peategelastest ning vaatajate ette laotatakse Konferansjee seksuaalne fantaasiamaailm: ooperiartistid on kostümeeritud groteskseteks seksuaalfantaasia karakteriteks: ulakateks koolitüdrukuteks, medõdedeks, idamaa kaunitarideks; solistid Baieri rahvariideid kandvateks seksikateks koduperenaisteks. Mehed samas numbris kannavad transvestiidina sadomasohhistlikku atribuutikat ja banaanidega ümbritsetud aafriklaste meenutavaid kostüüme. Kõik „Cabaret“ massistseenid on erineval määral seksuaalse alatooniga, see väljendub kostüümides ning tegelaste liikumistes. Kostüümid edastavad stseenide atmosfääri — klubistseenis seksikad, lõbusas „Two Ladies“ stseenis mänguliselt seksikad, natsismi valguses militaarsed ja seksikad. Viimase tantsunumbri naistantsijate valged pärlitega kostüümid ja muusikalist „Ämbliknaise suudlus“ tutvavad meeste hõbedased litterkostüümid kaotavad peategelase Sally traagilise lauluesituse taustal näiliselt oma sära ja hiilguse, jättes stseeni kohale hõljuma traagika ja endise sünge alatooni. Ka rahatantsu ja puuviljapoe stseeni kostüümid on pigem pastelsed kui värvikad. Nende numbrite kostüümid ei püüa tähelepanu, nad annavad edasi olukorra ja ajastu iseloomu — väljaspool Kit-Kat-Klubi valitseva reaalse elu tulevikuhirmu ja ettevaatlikkust. Siiski särab hallil taustal argielulistest stseenides Preili Kosti lillakasroosa sulgedega negližee — samas sobitub ta käitumine pigem klubi konteksti ehk murede eiramisse. Kit-Kat-Klubi tantsijad kannavad avastseenis musti väljakutsuvaid kostüüme, naistantsijatel on sarnased mustad parukad, meestel naiselikud soengulisandid ning kõik kannavad valget maski meenutavat jumestust, mis mõjub androgüünselt, kohati

morbiidselt. Kit-Kat-Klubi tantsijaid saab iseloomustada grotesksete ja märgilistena, nad kannavad endas ajastu atmosfääri ja hõngu, eufooriat ja lõbujanu, mille tagant paistab traagika. Tantsijate kostüümid reedavad ka asjaolu, et natsionaalsotsialistlikku ideed kandvatest noortest said tol ajastul justkui poliitilised mängukannid — nagu kuulekad ja dresseeritud saksa lambakoerad. Tantsijad on rietatud pagunite ja natsisümboolikaga frakkidesse, jalas sõdurisaapad, kaela ümber neetidega kaelarihm ning näo ette asetati ülema poolt põrandale heidetud koeramask. Mitmete stseenide ülev meeolelu luuakse šampusepudelite, pokaalide ja peorekvisiitide abil — näiteks uusaastastseenis ja finaalis visatakse õhku värvilisi serpentiine, lüüakse kokku šampusepokaale ja naerdakse häälekalt, vahel teeseldult.

„Ämbliknaise suudluse“ fantaasiamaailm. „Ämbliknaise suudluses“ on piir realistliku ja fantaasiapildi vahel kindlapiirilisem, fantaasiastseenide puhul muutub tegevus lavasügavuses, ilma, et eeslaval tegevuspaik muutuks. Vahe-eesriie lahutab reaalsust ja illusiooni, kuid mõnes stseenis eesriie puudub ning stseenid muutuvad mitmeti tõlgendatavateks. Näiteks reaalselt haiglas viibiv Molina on morfiiniuimas ja kõigub kahe maailma piiril. Segatud on reaalsus ja hallutsinatsioon. Haiglapildis kannavad nii medõed kui koorilauljatest arstid valgeid kitleid, aga kuna haiglastseeni ilmub ka Ämbliknaine, siis hallutsinatsioonist kantud lavapildis on medõdede kostüüm pigem seksuaalse alatooniga: see on lühike, reie ümber on sukapael ning peas pisike punase ristiga valge peakate. Medõed kannavad sukapaela vahel süstalt, mille sisuga hullunud patsiente rahustatakse.

Olulisteks elementideks reaalsuse ja fantaasiamaailma vahel on ekraanile ja vahe-eesriidele projitseeritud videoinstallatsioonid. Kuna Molina põgeneb oma reaalsusest just filmimaailma, on laval tähenduslikud kinoekraan ning kinopubliku istetoolid. Ekraanile ja vahetüllile kuvatakse filmikatkeid, mis juhatavad sisse algava tantsunumbri ehk fantaasiapildi, teisalt tähistavad ekraan ja tüll meediumit kahe maailma vahel. Ka Molina lahkunud hinge kutsutakse tüllilt käeviibetega enda suunas ning seejärel näeme Molina transformeerumist unistustes kasvanud filmitäheks. Ekraan oleks kasutu ilma arvuti- ja videoinstallatsioonideta, mis aitavad luua fantaasiapilte ning eristavad realistlikku ja fiktsionaalset maailma. Videomontaaž juhatab sisse kogu lavastuse kui avamängu ja Aurora laulukatke taustal kuvatakse eesriidele Aurora laulev suu. Laulev suu, mis esitab ettekuulutust järgnevateks sündmusteks, annab kätte lavastuse tõlgendamise võtme: tõsine teema, mänguline käsitus, tehniline leidlikkus, üllatused, erinevad tõlgendusväljad. Kui „Ämbliknaise suudluse“ romaani autor Manuel Puig pidas silmas konkreetseid filme, siis

Hovenbitzer lähtus filmimaailma lavastamisel üldistest tendentsidest 1920.–1950. aastate filmitoodangust (Hovenbitzer 2013).

Fantaasiamaailma kostüümide hiilgus väljendub Ämbliknaise/Aurora ja tema saatjate kehakatetes. Nimategelase kostüümid on pilkupüüdvad: valget ja musta värvi maani liibuv kleit, mida kaunistavad nurgelised ämblikuvõrku meenutavad kraed ja sügav dekoltee. Esimesena põgeneb Molina filmimaailma ajal, mil pekstakse Valentini, tema uut kongikaaslast. Molina kujutleb kaunist Kleopatrat lebamas roosiõitega kaunistatud kuldses vannis Vanas-Egiptuses. Tema kaunis Aurora on Kleopatrana riietatud kuldse maaniulatuvasse laiade plisseeritud käistega kleiti, peas pärlitega kuldne peakate. Tema meessoost kümnel teenril on kuldne kiiver, paljas ülakeha ning hele miniseelikut meenutav niudevöö. Neli alamat teevad käskijannale tuult hiiglaslike valgetest sulgedest lehvikutega.

Esimese vaatuse lõpus, kui Valentin väänleb kõhuvaludes, päästab kannatajaid fantaasiapilt lauluga „Lets Make Love“. Metsikus džunglipildis on taustaks koljud, aafrika maskid ja lihasööjataimed. Mehed kannavad seksikaid punaseid nõörpüksikuid mustade nahkpükste peal, leopardimustrilist vööd ja kätiseid, kaelas kihvadest tehtud keed ning peas musti kinnikõidetud pikkade juustega parukaid. Meeste käskijannal Auroral on õlapaeltega läikiv trikoo ja maani hõlmikseelik. Peas must parukas, mida kaunistavad madusid meenutavad püstised kaunistused. Stseen on hoogne ja metsik, sest just nii intensiivselt soovis Molina Valentini taas terveks teha ja kaitsta.

Teise vaatuse esimeses pildis jutustab Molina filmi Tatjana Aleksandrovnast, kes on Sankt Peterburgi kabareetäht. Etteaste lõppedes visatakse lavale (teater teatris) lilli ja ehteid. Vanglaseinu varjab taustadekoratsioon, kangale on maalitud toretseva teatri rõdud ja loožid. Lauljatori garderoobi tähistab peegellaud. Tatjana, kes abiellub krahviga, jookseb surmast päästma oma teist armsamat revolutsionääri Anatolit. Lavapilt muudetakse revolutsioonihõnguliseks Peterburgi väljakuks, kus külmetavad vaesed, kandes plakateid, ja kus kaklevad kerjused. On loodud kontrast rikka Tatjana ja linnarahva vahel, endise glamuuri asemel on selles lavapildis atmosfäär närviline ja kõle. Stseeni lõpplahendus Tatjana hukkumisel kordub Molinal enne surma, kui ta sarnast situatsiooni taasesitab — tulistatuna maha langedes hüüab: „Viva la guerra! Viva la revolucion, viva...!“

Taamal kostvate võigaste karjete taustal sukeldub Molina filmi, kus Aurora kannab tumesinist litritest pükskostüümi ja samast materjalist kõvakübarat. Selles filmis nägi Molina Aurorat esimest korda, sealt saigi filmimaailm Molina pääseteeks murede eest.

Sõna otseses mõttes silmi pimestavad kostüümid laulus „Kus ka viibid sa“, olid lauljal tumesinistest ja tantsijatel hõbedastest litritest kangast. Sellise tumesinise sillerdava kostüümi saab Molina oma viimaseks kostümiks — saanult Vanglaülemalt kuuli pähe, kutsuvad filmimaailma säravad tegelased ta enda juurde. Molinast saab kuulus filmitäht, kuni Ämbliknaine teda surmavalt suudleb.

2.2 Näitlejatööd muusikalides „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“

Ameerika lavastaja ja teatripedagoog Robert Cohen on oma raamatus „Näitlemisvägi“ kirjutanud näitleja ülesannete kohta:

„Väga ahvatlev on mõelda, et kui näitleja mängib hästi dialoogi, situatsiooni, karakterit ja stiili, siis on tema töö tehtud. See on eksitus. /.../ Näitlemist uue pilguga vaadates mõistame, et see ei ole ainult oskustöö; see on kunst, mida tuleb teha säravalt, lummapävalt. Näitleja ei pea pealtvaatajate lootusi ainult täitma, ta peab neid ka ületama — ootusi tõstma. Näitleja peab vaatajaid erutama — elektriseerima, löbustama ja haarama“ (Cohen 1993: 121).

Muusikali-näitlejal tuleb lisaks dialoogi, situatsiooni, karakteri ja stiili esitamisele tantsida ja laulda, säilitades samaaegselt kõik tegelase karakteri varjundid.

Evald Kampus kirjeldab Broadway muusikalide osaliste valimist: kõik saab alguse ajakirja kuulutusest, kus teavitatakse kõrvalosade, koori ja balletirühma osatäitjate otsingust. Seejärel vaatavad produtsent, lavastaja, koreograaf ja autorid läbi sadu soovijaid, kellest valitakse need, kes vastavad otsitavale tüübile sajaprotsendiliselt nii oma oskustelt kui ka välimuselt. Ta lisab, et konkurents on suur, sest New Yorgis on suurepärase väljaõppega lavajõude mitu korda rohkem, kui Broadway teatrid vajaks. (Kampus 1974: 31) Kampus kirjeldas olukorda 70ndatel — tänapäeval on info veebist kättesaadav üle maailma, piirid avatumad, eeldan, et soovijaid Broadway muusikaliprojektidesse on veelgi rohkem.

Peter Brook (1972: 7–36) käsitleb muusikale oma raamatu „Tühi ruum“ peatükis „Mandunud teater“. Ta loetleb Broadway teatrite mandumise märkidena: (1) lavastusprotsessi kiirust, milleks on tihti vaid kolm nädalat; (2) näitlejate valimise printsiipe, mis põhinevad kellegagi sarnanemisel ja mitte ainulaadsusel; (3) rollide esitust, sest oma „stiili“ kaotamise hirmus jäävad näitlejad varasemalt edu toonud näitlemismaneeeri juurde; (4) etenduste turundusstrateegiat, kui muusikalide piletid on liiga kallid, et igale huvilisele jõukohased olla. Kui ühes etenduses on pettunud, ei riskita kallist piletit enam nii kergekäeliselt osta. (Brook 1972: 15–17) Broadway puhul räägime siiski

projektipõhistest kommertsteatritest, Vanemuise puhul on tegemist repertuaariteatriga, mille töötajad on põhipalgal ning mille repertuaar sisaldab muuhulgas muusikale.

Eesti on suhteliselt väike ja suletud riik, mis annab maailmakuulsate muusikalide lavaletoomisel eeliseid, aga seab ka piirangud. Vestlusest Vanemuise teatrijuhi Toomas Petersoniga ilmnes asjaolu, et Vanemuises väljatoodavate maailmakuulsate muusikalide litsentsidega kaasnevad piirangud pole nii karmid kui maailma suurlinnades lavastatavatel muusikalidel. Vanemuisele on tehtud mitmeid erandeid ning lubatud lavastusi vabamalt tõlgendada. Vanemuisel on erinevate muusikalide lavastamise puhul lubatud näiteks stseene esitada libretoist erinevas järjekorras, muusikanumbreid partituuris ettenähtust erinevalt, luua uus stsenograafia, valida ise peaosalised. Iga muusikali litsentsitingimused on erinevad ning neid mõjutab nii usaldus Vanemuise vastu, lavastuste vanus kui ka korporatsioonide ja autoriõiguste juriidilised tingimused. (Peterson 2013)

Kuna Eestis ei ole muusikaliartistide koolitavat õppeasutust, kust väljuksid näitlejad, kelle laulu, tantsu ja näitlemisoskus oleksid kõik ühtmoodi meisterlikud, seab see produtsendi ja lavastaja olukorda, kus tuleb leida parimad võimalikud laulvad näitlejad ja näitlevad lauljad. Tantsuoskuse puudumist saab koreograafi abiga ning lavastusseadete muutmisega varjata, laulu või näitlemisoskuse puudumist laval enamasti varjata ei saa.

Vanemuise muusikalide peaosades on tihti noored poplauljad. Olles küll suurepäraseid solistid, pole nad saanud professionaalset näitlejakoolitust, nagu seda pakub Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kõrgem lavakunstikool. Siiski on Eestis väljakujunenud lauljatest muusikaliartistide põlvkond, kes on saanud näitlejatunde lavastusprotsessi käigus lavastaja juhendamisel. Smithbridge Productionsi 1998. aastal Tallinna Linnahallis väljatoodud esimesest muusikalist „Kuningas ja mina“ sai alguse muusikaliartistide põlvkond, kellest nüüdseks on paljud osalenud muusikalides ka väljaspool Eestit. Noored artistid said koolitust lavastaja Ivo Eensalult ja hiljem Georg Malviuselt, kes 2001. aastal tõi linnahalli lavale Schönbergi muusikali „Hüljatud“. „Cabaret’s“ esinevad varasema muusikalikogemusega poplauljatest Tanja Mihhailova ja Gerli Padar, mõlemad Sally rollis; „Ämbliknaise suudluses“ osalevad lisaks Mihhailovale Lauri Liiv ja Koit Toome. Ülejäänud osalised on Vanemuise näitlejad, ooperikoor ja solistid ning balletitrupp.

Kuna „Cabaret’s“ ja „Ämbliknaise suudluses“ on laval väga erineva väljaõppega artistid, siis on märgata etendusesiseseid erinevaid näitlemise stiile. Erinevate stiilide all pean silmas draamanäitlejate stanislavskilikku või brechtilikku rollilahendust, poplauljate

karakteriseeritud rollilahendusi, ooperilauljate tagasihoidlikku kehakasutust või tantsumaneeri, balletiartistide pantomiimilikke žeste ja näoilmeid. Mihhail Tšehhov väidab, et mittekarakterseid rolle pole olemas. Kõik rollid on karakterised, olles samaaegselt nii sisemised kui ka välised — vahel on nad lihtsalt kaldu ühele või teisele poole. (Tšehhov 2008: 90–91) Muusikalide peaosaliste näitlemisstiili karakteriseerituse all peangi silmas kaldumist välise karakteriseerituse poole ning see on seletatav lavastaja soovi või isikupäraga.

Mihhail Tšehhov loetleb erinevat liiki etendusi ning annab näitlejatele juhendeid, millest lähtuda tragöödia, draama, komöödia ja klounaadi rolliloomes. Ta õpetab näitlejat tragöödiaks valmistumisel vältima liialdusi ja jääma usutavaks. Soovitab lähtuma sisetundest, nagu saadaks teda kõikjal kõrgema või üliinimliku võimu pilk. Draama puhul õpetab ta jääma oma inimliku „mina“ piiridesse ja lähtuma antavatest olukordadest, jäädes seejuures tõepäraseks. Komöödiaks valmistumisel tuleb leida tegelase üks domineeriv psühholoogiline joon, mida tuleb esitada „suurima sisemise tõetundega ja vähimagi katseta olla „naljakas“, et rahvast naerutada“ (Tšehhov 2008: 164). Tähtis on sisemine kiirgus, mis algaks juba lava taga ja kiirgaks laval viibides igas suunas. Klounaadi puhul on sarnasus tragöödiaga, aga vastupidises suunas. Tuleb tunnetada „alainimlikke“ olendeid enda kohal ja ümber nagu poleks ka näitleja ise inimlik olend. Kui koomiline tegelane reageerib jaburatele olukordadele inimloomusele lähedaselt, siis kloun reageerib vastupidiselt ootuspärasele, näiteks nutab kui eeldatakse naeru. Emotsioonid võivad vahelduda välgukiirusel ja ilma psühholoogiliste põhjendusteta. (Samas, 162–166)

Tšehhovi õpetuse kirjeldusega jõuan asjaoluni, et muusikal on killustunud žanr, mis koosneb traagilistest, koomilistest, draamatilistest situatsioonidest ja pole välistatud, et seal oleks ka n-ö kloun-tegelane. „Cabaret’s“ võiks selleks pidada Konferansjee rolli. Seepärast on muusikalinäitleja vaimne valmistumine ja eelhäälestus rolliks komplitseeritud. Coheni järgi näitavad karakterid tegelaste erinevusi, ja stiil tegelaste sarnasusi — stiil on näidendi kollektiivne karakter. (Cohen 1993: 98) Ehk ongi kõige õigem nimetada „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudluse“ stiili „ekspressiivseks“ ja leppida asjaoluga, et muusikalilaval näeme kollektiivse karakterina killustatust.

2.2.1 „Cabaret”⁶ näitlejatööd

„Cabaret”⁶ värvikaim ja meeldejäävaim tegelaskuju **Konferansjee** (Hannes Kaljujärv) kandis endas mitut rolli. Eelkõige oli ta Kit-Kat-Klubi konferansjee, kes kuulus lavastuse hedonistlikku poolde ehk ööklubisse. Konferansjee oli dialoogis publikuga, keda lavastaja oli lavastanud Kit-Kat-Klubi publikuks (lava nurgas seisis videokaamera, mis filmis reaalaajas vaatajaid ning see kuvati dekoratsioonile). Konferansjee rollilahendust võib vaadelda kui brechtilikku näitlejatööd. Konferansjee pöördumist publiku poole saab käsitleda kui võõritusefekti, sest publikule esitatud küsimused takistasid lavaltoimuva anonüümset jälgimist ja sündmustikku sisseelamist. Konferansjee ilmus lavale ka realistlikku elu käsitlevates stseenides, kus eristus teistest oma sädeleva kostüümi, utreeritud käitumise, intonatsiooni ja liikumisega. Konferansjee näiteks demonstreeris taksojuhti, mitte ei kehastanud seda. Brecht (1972: 68) on öelnud: „Ei tohi tekkida illusiooni, et demonstreerijad on tõesti demonstreeritavad“. Seda saab saavutada kostüümi muutmisega vaatamisväärsuseks omaette (samas). Demonstreeritud taksojuht kannab taksojuhi mütsi, pintsakut ning hõbedasi litritega pükse. Kui publik hakkas peategelaste realistlikele stseenidele kaasa elama, tõmbas Konferansjee publiku tähelepanu endale ning tuletas meelde, et tegu on lavamänguga. Rolli teostamine näib puhas nauding, vaba improvisatsioonilisteks elementideks nii liikumises kui tekstis. Selliseid võimalusi ja vastutust suudab kanda ja välja mängida väga tugev näitleja, kellel on perfektne diktsioon, isikupärased laulud, liikumine rolli täiustav, žestid ja miimika paljutähenduslikud. Tundmatuseni muudetud välimus täiendab groteskset ja koomilis-traagilist tegelaskuju. Konferansjee näib selles lavastuses justkui vääramatu jõud, mis kujundab inimsaatusi ning Kaljujärve esituses pole selle jõu võimused kahtlustki.

Sally Bowles on Christopher Isherwoodi romaanis 19-aastane veidi prantslaslik inglanna, kelle sigaretilaigulistel kätel on „smaragdrohelised“ küüned ja kes on oma kõhna tõmmu näo puuderdanud liiga heledaks. Tal on suured pruunid silmad, mustad juuksed ja musta pliiatsiga joonistatud kulmud. Eredate kirsihuulte vahelt kostub „hõbedane lavanaer“. Ta räägib saksa keelt oma reeglitega ja peenutseval moel. Esinedes pole ta närvis, laulab oma kahedal häälel suhteliselt halvasti, käed ilmetult külgedel kõlkumas. Võlub tema olemus, millest väljendub enesekindlus, et ta ei hooli, mida temast arvatakse. Klubis käitub, nagu

⁶ Antud analüüsis käsitlen esietenduse koosseisu: Konferansjee – Hannes Kaljujärv; Sally Bowles – Tanja Mihhailova; Cliff Bradshaw – Robert Annus; Preili Schneider – Eva Püssa; Härra Schultz – Aivar Tommingas; Ernst Ludwig – Markus Luik; Preili Kost – Merle Jääger; Kaks Daami – Maria Kallaste ja Pirjo Püvi; Gorilla – Aivar Kallaste. Vt lisa 1.

tunneks ta igaüht. (Isherwood 2001: 30–34) Liza Minelli rolliesitusest filmis arvati, et ta laulis liiga hästi, hästi laulavad ka Vanemuise Sally Bowles'id (Tanja Mihhailova ja Gerli Padar). Sally (Tanja Mihhailova) rolliesitust iseloomustaks minu arvates „kärtsitu ülemeelikus“. Laval on tal just kui roll rollis. Tanja kehastab Sallyt, kes kehastab Sallyt. Ei esine vahet, millal on tegelase tunded siirad, millal teeseldud — iga ettevõtmine näib olevat läbi kalkuleeritud, ülepaisutatud — võlts rõõm ja varjatud valu. Kilked, huilged, iga poos naiselik, pisikesed kiirustavad sammud, järsud liigutused — see kõik sobib Mihhailova kehastatud Sally Bowlesile ja vastandub flegmaatilisele Cliff Bradshaw'le (Robert Annus).

Clifford Bradshaw (Robert Annus) on rahulik romantik, kes saabub Berliini, et koguda mõtteid oma uue romaani jaoks. Robert Annuse etendatud Clifi rolli võib võrrelda lavastuse „südametunnistuse“ rolliga. Nagu mõlema muusikali läbiv joon on vastandid ning vastaspoolte teineteist mõjutav funktsioon, nii on just Clifi roll olla tagasihoidlik, kaalukas, kalkuleeriv ja mõtleb. Kuigi Cliff pole tunnete-, vaid pigem mõistuseinimene, langeb ka tema Sally ennasthävitusliku jõu haardesse. Cliff jääb kogu eufoorilises atmosfääris kõrvaltvaatajaks, ometi kujundab ta olulisi sündmustekäike. See ümbritsev ebakindlus, põgenemine, emotsioonid ärritavad ta väljakoolitatud tasakaalukust ja rebivad lahti enesevalitsuse hoolega suletud ukse. Näitleja mängib välja peenemadki emotsioonid, vastandudes oma stanislavskiliku näitlejatehnikaga tegelastele, kelle karakter koorub lahti brechtilike võõritusefektidega (Konferansjee) või karakteriseeritud rolliloomega (Sally). Sally poolt ööellu kaasatud, Ernst Ludwigi poolt poliitilistesse keeristesse tõmmatud, enese kaotamine ja armastuses pettumine — ta ei tunne end iseendana ja lahkub Berliinist. Isiksuse ajutine teisenemine armukadedaks ja hüsteeriliseks meheks vajub etenduse lõpus tagasi tasakaalu. Robert Annus veenab oma välimuse, sisemise jõu ja ka kehakasutusega.

Preili Schneider (Eva Püssa) ja **Härra Schultz** (Aivar Tommingas) moodustavad lavastuse teise armastusliini. Südamlik lugu vanapaari teineteise leidmisest, ulakast flirdist ja traagilisest lõpplahendusest annab lavastusele olulist helgust ja soojust. Ühtlasi heidab valgust, milliste valikute ette uued poliitilised jõud rahva seadsid. Preili Schneider ei suuda riskida oma pansioni kaotamisega, kui juudiga sõlmitud abielu tõttu talle enam tegutsemisluba ei anta. Härra Schultz kolib armastatu pansionist välja, et mitte probleeme tekitada ja kurba lugu meenutada. Eva Püssa kehastab endast oluliselt vanemat naist ning teeb seda väga meisterlikult. Ta ühendab rollis askeldava karmi perenaise, armastava naise, iseseisva lese, kes on harjunud lootma vaid iseendale, samuti naiselikult kavala armunu,

kes näitab siirast tänu armumise märgina kingitud puuviljade eest. Isherwood iseloomustab pansionipidajannat Schröderit, lavastuses nimega Preili Schneider: „Ta lihtsalt aklimatiseerub, kooskõlas loodusseadustega nagu loom, kes talveks kasukat vahetab“ (Isherwood 2001: 213). Keerukate soololaulude vokaalse nõudlikkuse asendab Püssa näitlejameisterlikkusega, pannes tunded domineerima muusika üle. Aivar Tomminga tegelaskuju võidab oma siiruses publiku südame, kõik rollinüansid on loomulikud ja usutavad. Kihluspeo stseenis esitatud laul „Miesnick“ näitab kätte tegelase koha poliitilisel maastikul — ta on eraettevõtjast juut, olgugi, et sündinud Saksamaal.

Koomilisi stseene süngevõitu narratiivis pakub **Preili Kost** (Merle Jääger). Prostituut, kelle põhikundedeks on noored madrused, toob lavastusse mitmeid koomilisi situatsioone ning dialooge. Kõiki madruseid Otto'ks nimetav särtsakas proua on oma lopsaka keha ja efektse kostüümiga vahel vulgaarne, vahel südamluk, näiteks kihluspeol, kui takistab Ernst Ludwigil lahkuda, algatades pruunsärklaste lauluviisi. Isherwoodi jutustuses „Berliini päevik (Sügis 1930)“ on Preili kost blond ja sinisilme lopsakas endine teenijanna, kes jäi peremehes rasedaks ja pidi aborti tegema. (Isherwood 2001: 15–16) Tegelane Bobby selgitab peategelasele Chrisile, et keskealised ja noored mehed eelistavadki prostituutidena ema-tüüpi vanemaid naisi (Samas: 18).

Ernst Ludwig (Markus Luik) näis esmapilgul sõbralik ning ohutu, paljastades lavastuse kestel oma agressiivse marurahvusliku külje ning ohtlikkuse. Tema julm sarkasm viib endast välja isegi Clifi, keda kihluspeol toimunu sügavalt šokeerib. Ernst Ludwig tahab takistada sakslase ja juudi abielu, sümboliseerides saksa natsionalistide tollast iga päevaga süvenevat suhtumist. Markus Luik sobib rolli oma välimusega, mis peegeldas nii muretut noormeest kui ka äärmuslikku poliitikut, ja ka rolliesituse ning häälekasutusega.

Max'i (Jaan Willem Sibul) tegelane on laval vähe, samas on ta roll meeldejääv. Liigub ta klubi tagaruumides, jälgib toimuvat ning koob oma isiklikke intriigivõrke. Seda reedab Sally ja Clifi tutvumise stseenis Maxi ja Konferansjee allasurutud sarkastiline naer, või „Cabaret“ laulunumbrile eelnev juhtum tagaruumis. Max esitab laulu „Don't Tell Mama“, mis originaalis kuulub Sally repertuaari. Lavastaja Hovenbitzeri (2013) sõnul on selline muudatus tehtud vaid Vanemuise lavastuses. Lavastaja tahtis näidata tollast karmi ja külma atmosfääri, ning asjaolu, et Sally ei olnud ainus, kes oma töö pärast nuttis. Max laulis ning ameles naisetunnustega meestantsijaga, keda hetk hiljem brutaalselt lipsuga kägistades ja sigaretiga põletades vigastas. Jaan Willem Sibul esitab rolli suurpäraselt. Täiskasvanud mees, kes veel kardab oma ema, nagu laulust ilmneb, kaotab enesekontrolli ja temast

vabaneb allasurutud jõhkrus. Samas stseenis esitavad pikema dialoogi ka Kaks Daami (Pirjo Püvi ja Maria Kallaste). Dialoog kulmineerub naistevahelise kaklusega, sõnastus on vulgaarne ning võitlusvõtted julmad. Ehk aitab glamuursete esinemisnumbrite varju jääva lavataguse salaelu paljastamine selgitada Clifi vastumeelsust Sally esinemiste suhtes.

Brechtlikke vahenumbreid esitav **Surma** tegelane ning **Gorilla** kostüümis graatsiline tantsija on Aivar Kallaste. Tantsija esitab groteskseid vahenumbreid meisterliku pantomiimi, kehakeele ning häälekasutusega. Sümboleid kandvad rollid eesriide ees viitavad lavastuse hukkamõistvale alatoonile natsiajastu suhtes. Poliitilise liidri võrdlus Surmaga on kõnekas.

2.2.2 „Ämbliknaise suudluse“ näitlejatööd

„Ämbliknaise suudluses“⁷ on sarnaselt Mihhailovaga varasemates muusikalides osalemise kogemus ka meespeaosalistel Lauri Liivil (**Molina**) ja Koit Toomel (**Valentin**). Esimese vaatuse alguses on tegelaste-vaheline kontrast väga tugev. Liivi grotesksed žestid panevad mõtisklema *gay*-noormeste olemuse üle: on ju *gay*’sid, kelle orientatsioon tavakäitumises ei väljendu ning teisi, kes juba põgusal vaatlusel on *gay*’dena äratuntavad. Liiv etendab laval teisena nimetatud tüüpi, kelle žestid ja kõnemaneeer on naiselikud, tegevus graatsiline, ekspressiivne. Kuigi esmavaatlusel tekitab tegelaskuju võõrastust, muutub see peagi kaastunnet tekitavaks õrnaks tegelastüübiks, kelle puhul tundubki ainuvõimalikuna põgenemine reaalsuse eest fantaasiamaailma ja illusiooni. Liivi naiselik õrnahingelisus rõhutab Toome kehastatud Valentini mehisust ja tahumatust, moodustades vastandliku paari. Vastandlikkus on aga selle lavastuse üks märksõnadest, seega sulanduvad rollilahendused üldisesse lavastuse kontseptsiooni. Toome roll on lavastuses tagasihoidlikum ning elulähedasem. Mõlematel rollidel oli rohkelt dialoogi ning peategelased saavad nendega hästi hakkama.

Minul tekkis küsimusi seoses Molina tegelaskuju välimusega — leian, et osatäitja parukas mõjus võltsilt ning muutis niigi värvika käitumisega tegelaskuju karikatuurseks. „See, mida algajad näitlejad karakteri mängimiseks peavad, on tegelikult sageli karikatuur“ (Cohen 1993: 65). Cohen põhjendab, et noor näitleja on iseenese karakteris juba nii kindel, et iga teistsuguse karakteri kehastamine tunduks justkui „samm allapoole“. „Selle tõttu kasutavad noored näitlejad tihti kohe stereotüüpe ja paroodiat, kui neil palutakse mängida vastassugupoolde kuuluvat inimest või neist seksuaalse, rassilise, põlvkondliku või

⁷ Antud analüüsis käsitlen esietenduse koosseisu: Vanglaülem – Märt Jakobson; Molina lapsena – Oskar Puis. Teistel rollidel dublante ei ole. Vt lisa 1.

poliitilise hoiaku poolest märgatavalt erinevat isikut“ (Samas). Liivil on piisavalt näitlejakogemust, ülemängitud naiselikkus võis olla lavastaja soov, et tegelaste kontrastsus selguks juba etenduse esimestel minutitel.

Lavastaja assistendi Krista Kotselaineni sõnul näitas Hovenbitzer ise Liivile žeste ette, sest Liivi pakutud rollilahendus oli algselt tunnetuslikum ja pigem sisemise karakterisusega. Utreeritud naiselikkuse rõhutamiseks seadis lavastaja ise ka muusikanumbrile „Klants ja glamuur“ liikumise. Järeldub, et lavastajal oli rollist kindel nägemus, mille Liiv omaks võttis ja publikule edastas. Paruka kandmine oli Kotselaineni sõnul oluline, et Molina saaks naiselikkust väljendada juuste eest hoolitsemisega, neid pestes, sättides ja rätiga kuivatades. (Kotselainen 2013)

Võib öelda, et lavastaja plaan toimis: kaks vastandlikku karakterit hakkasid etenduse käigus teineteist mõjutama — nagu „silenesid nurgad“ mõlemal tegelasel, „silenes“ ka mu suhtumine rollitöösse, saavutades etenduse lõpuks sümpaatia ja poolehoiu mõlema karakteri suhtes. Arvan, et see oli lavastajapoolne ettekavatsetud taktika: tuua välja meeste erinevus, seejärel näidata kuidas ühised läbielamised ning hoolitsus toob sõpruse ja kiindumise — suhte kulminatsioonina armumise, eneseohverduse, surma.

Ämbliknaise ja **Aurora** rollis astub üles Tanja Mihhailova, kes on varasemalt osalenud mitmetes teistes muusikalides ning saanud näitlejakoolitust tööprotsesside käigus. Mihhailova kui muusikaliartisti eeliseks on TÜ Viljandi Kultuuriakadeemias lõpetatud tantsukunsti eriala. Mihhailova on mõlema muusikali üks peaosalistest ning Aurora ja Sally tegelaskujud on teatud joontes sarnased. Mõlemad on saatuslikud naised, *femme fatale*’d, kellel on müstiline mõju meeste üle, ning kes püüdlevald oma seatud eesmärgi suunas. Mihhailova on Aurora rollis karismaatiline. Ta jõuline hää, naiselik keha ja tantsuoskus teevad ta rolli väga sobivaks näitlejaks. Kuigi ta hääldab sõnu vahel vale rõhuasetusega, pole „Ämbliknaise suudluses“ vene aktsenti peaaegu kuulda, sest näitleja esitab pikema teksti vaid teise vaatuses esimeses pildis. Selles pildis kehastab ta Venemaa primadonnat Tatjanat ning aktsenti võib käsitleda taotluslikuna.

Vanglaülema (Märt Jakobson) roll on teatud mõttes võrreldav „Cabaret“ lavastuse Konferansjeega, aga seda ainult lavastuse kontseptsioonis, mitte näitlejatöös. Vanglaülema silmad ja kõrvad just kui näevad ja kuulevad kõike. Tema otsustab saatusi, tema käes on võim. Kohati kostub lavale vaid ta hää kui ettekuulutus või meeldetuletus. Stseenis, kus Molina peab andma Valentinile mürgitatud toidu, kostub Vanglaülema hää, mis talle veel

kord kohustusi meelde tuletab. Vanglaülem on valelik ja manipuleeriv, ta meelitäb, ähvardab, ja kasutab iga võimalikku meetodit, et Molinalt saada kätte info Valentini kohta. Märt Jakobson sobib rolli nii välimuselt kui ka olemuselt. Ooperilaulja koolitatud hääledastab Vanglaülema teksti suure veenmisjõu ning usutavusega.

Molina ema (Karman Puis) on Molinale väga tähtis, seda teab ka Vanglaülem. Molina põgeneb reaalsuse eest Aurora illusiooni, aga ka ema juurde kui vajab tuge haiglas. Karmen Puis on grimeeritud vanemaks naiseks, hallipäise paruka ja proualiku kostüümiga. Ta esitus on õrn ja hooliv, samas ei suuda ta tagasihoidlikus rollis varjata oma ooperisolisti silmasära — ta kohalolu on niivõrd tajutav, hääled nii helisevad. Molina ema ja **Marta** (Siiri Koodres) rollid on lavastuses tagasihoidlikud, see-eest teise vaatuse kolmandas pildis esitatud lugu „Kallis“, on oma kaunikõlalise häälte sobivuse, kurva alatooniga ja võimsa esitusega meelde jääv. Marta on Valentini mõtetes nii päeval kui ööl. Molina ei reeda Vanglaülemale Marta nime, Marta jääb poliitiliste repressioonide eest puutumatuks. Ta on uhke rikas naine, kes poliitikasse ei sekku, küll aga on ta pörandaaluse tegevusega seotud, olles Valentini armastatu. Martat kujutatakse lavastuses püksikostüümis iseseisva tugeva naisena, mitte õrna armununa, nagu võiks arvata. Ka Marta ilmub inglite saatel, kui armastatu ta lähedust vajab — selles seisneb lavastuse ilu, raskeimas olukorras toob lohutust armastatu reaalse või illusoorse kohalolu.

Tagasihoidlikumad rollid on veel vangivalvurid **Marcos** (Jaan Willem Sibul) ja **Esteban** (Tõnu Kattai) ning **Gabriel** (Joosep Trumm) kena kelner, Molina armastatu. Vangivalvurid edastavad käsked, jagavad korraldusi ja lohistavad läbi pekstud vange nende kongidesse. Probleemina võib esile tõsta, et kohati on vangivalvurite käsklused nii lühikesed ja ekspressiivsed, et sõnadest on raske aru saada.

Gabriel on Molina meelehärmiks heteroseksuaalne, abielus ja tal on väike poeg. Kui meenutustes on Gabriel õrn ja sõbralik, siis Molina vabanedes on ta kinnine ja tõrjuv. Gabrielil esineb kelnerina nii meenutustes kui ka tegevusse sekkudes, ta viib baarilaudu koristades lavalt ära ka Molina toidukausi. Gabrieli tegelane näitlikustab Molina järjekordset pettumist reaalsuses vastandina „kõikvõimalikkusele“ illusioonis ja fantaasias.

2.3 Lavastajatöö

Mõlema muusikali lavastaja Roman Hovenbitzeri üks tugevatest külgedest on minu arvates massistseenide lavastamine ja misantseenide aktiivseks muutmine. Iga lavalviibija täpne ülesanne hoiab lavastust koos, sest improvisatsioonide käigus hakkaks pealisülesanne

hägustuma. Kui postdramaatiline teater kõrvale jätta, siis narratiivi sisaldava lavastuse pealisülesanne peab säilima esietendusest viimase etenduseni. Oma ülesannet mitte teadev massistseeni näitleja võib improvisatsiooni käigus lammutada kogu stseeni ülesehituse — anonüümsusega kaob vastutus. Hovenbitzeri jaoks ei tähenda massistseen stseeni massiga, vaid igal laval viibijal on oma ülesanne, iseloom, väljendusviis ja liikumisjoonis. Hovenbitzeri lavastatuna ei muutu massistseen „elusaks“ vaid massistseen näitabki elu lavapildis. Muusikalidele sarnased näitlejate aktiivse kehakasutusega misanstseenid on ka Hovenbitzeri 2011. aastal lavastatud ooperis „Maria Stuarda“. Hovenbitzer näib vältivat ooperilauljate staatilisi aariate esitusi ning ta lavastab tegelased tegevusse ka keerukate vokaaloolode esitamisel.

Hovenbitzeri lavastusstiilis on märgata saksa teatri suurkujude, näiteks Bertolt Brechti, mõjusid. „Cabaret“ puhul võib brechtilikkusena täheldada: (1) muusikali ajalooliselt dokumentaalset tausta; (2) õpetlikke näiteid isiklike valikute ja poliitiliste otsuste tagajärgedest; (3) lavastus on esitatud publikuga suheldes ning grotesksete olukordadega on välditud lavastusse sisseelamist; (4) lavakujundus on minimalistlik ning seda kirgastavad sümboolsed elemendid ning videoefektid; (5) lavastuses esineb loo katkestamist vahelaulude näol; (6) Konferansjee demonstreerib, mitte ei kehasta teisi tegelasi; (7) võõritusefekti võib tunda ka lavatehnilistest lahendustest: kui tavaliselt püütakse nähtavaid lavavahetusi vältida, siis „Cabaret’s“ ilmuvad lavatehnilised töötajad publiku ette igapäevastes tööriietes, vahel hämardatud valguses, vahel aga stseeni valguses. Hovenbitzer oskab lugeda partituuri, seega pikemateks lava ümberehituseks on muusikajuht ning lavastaja leidnud muusikalised lahendused, mille taustal sisustada tegevust eesriide ees ajal, kui eesriide taga vahetatakse lavakujundust. Lahtise eesriidega oleks saanud vahepalasid ja sümbolistlikke sketše kanda Kit-Kat-Klubi revüürepertuaari, kuna aga hõbedane eesriide oli suletud, saab neid vaadelda kui brechtilikke vahelaule, mis takistavad publiku liigset keskendumist ja sisseelamist.

„Ämbliknaise suudluses“ loob Ämbliknaine sarnase võõritusefekti nagu Konferansjee „Cabaret’s“. Ämbliknaine ilmub realistlikesse stseenidesse, tuues neisse müstilisuse hõngu ja viibides justkui kõikjal. Ta ettekuulutuslikud laulud segunevad peategelaste realistlike jutujutamisega ning kinnitavad tegelaste saatuse ettemääratust. Muusikalide erinevuseks on, et „Ämbliknaise suudluses“ on lava ja saali vahel neljas sein kogu etenduse vältel, „Cabaret“ klubistseenides neljandat seina ei ole.

Võrreldes mõlema muusikali peategelaste (Konferansjee, Sally, Molina, Ämbliknaine) välist karakteriseeritust nende lavapartnerite (Valentin, Cliff, Preili Schneider ja Härri Schultz) sisemise karakteriseeritusega, ilmneb näitlejatöodes kontrast ja tekib tegelastevaheline dünaamika. Vajalike kontrastide loomiseks näitab Hovenbitzer ise žeste ette, kirjeldades seejuures tegelase mõtteid ja tundeid, et näitleja leiaks tasakaalu tegelasele omase žesti ja klišeeliku žesti vahel. Stseenisiseks dünaamikaks juhendab Hovenbitzer tegelasi liikuma vaheldumisi eufooriliselt ja aegluubis. Vastavalt peategelase sõnumi olulisusele aeglustub ümbritsev tegelaskond ja stseeni valgus tumeneb, jättes peategelast valgustama vaid kohtvalgustuse, ning seejärel stseeni iseloom muutub, pöördudes tagasi heledalt valgustatud ja kiire liikumisega stseeniks. Selline lavastajatöö on võrreldav helilooja tööga, kes komponeerib heliteosesse vaheldumisi *piano pianissimo* ja *forte*.

2.4 Muusikalide tekst ja laulusõnad

Luule Epner on välja toonud, et lavastuse kui teksti mõistmiseks tuleb vaadelda „visuaalse ja verbaalse komponendi osakaalu etenduse tähendusväljas“ ning lavastuse dramaturgiline tekst on analüüsitav eraldi alltekstina etendusteksti suuremas kontekstis (Epner 2002: 115). Muusikalide dramaturgilise teksti ja sõnumi analüüsil tuleb lisaks dialoogile arvestada ka lauluteksti, lauluesituse, meloodia mõju, muusikaseade, laulja hääle, diktsiooni ja veel paljude muude nüanssidega, näiteks lauluga samaaegse tantsimisega, mis mõjutavad teksti tähendusloomet ja tõlgendust. Kuna muusikalide „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudluse“ muusikanumbrite teostust ja tähendusloomet on analüüsitud teistes alapeatükkides (stsenograafia, näitlejatööd) ning kompetentsuse puudumisel jätan analüüsimate muusikaseadete teostuse ja vokaaltehnilise aspekti, keskendun laulutekstide rollile narratiivis ja etendustervikus.

Alljärgnevalt analüüsin „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudluse“ muusikanumbrite laulutekste ja neis edastatud sõnumeid. Lähtudes tekstide tunnetuslikust sõnumist jaotan kõigepealt laulud alagruppidesse, mille eesmärk on näidata laulutekstide sõnumite objekti ja seeläbi osakaalu etendustervikus. Seejärel selgitan, millel alagrupid põhinevad ning millised on jaotusega kaasnevad probleemid. Jaotusi ei saa käsitleda kui kindlat tüübiloendit, sest muusikanumbrid on paigutatud alagruppidesse põhinedes töö autori tunnetusel, ning mitmed laulud sisaldavad samaaegselt näiteks nii tegelase meeleseisundit kirjeldavat kui ka tegelast iseloomustavat infot. Samuti lähtuvad kõik muusikanumbrid narratiivist, kajastavad teatud määral üldist olustikku ning moodustavad sihipäraselt etendusterviku.

„Cabaret” muusikanumbrid jagunesid sõnumitelt nelja alagruppi:

- a) tegelasi tutvustavad laulud: „So What“, „Miesnick“, „Don’t Tell Mama“;
- b) meelelahutuslikud *show*-numbrid: „Welcome“, „Mein Herr“, „Two Ladies“, „The Money Song“;
- c) laiemaid sündmusi ja tendentse kommenteerivad laulud: „Kick Line“, „If You Could See Her“, „Finale Ultimo“;
- d) tegelaste meelteseisundit edastavad laulud: „Perfectly Marvelous“, „It Couldn’t Please Me More“, „Why Should I Wake Up“, „Married“, „Tomorrow Belongs To Me“, „Maybe This Time“, „What Would I Do“, „I Don’t Care Much“, „Cabaret“.

Muusikalis „Cabaret“ esineb ka ilma lauluta instrumentaalnumbreid („Berlin Foxtrot Hot Stuff“) ja repriisidena esitatud taustamuusikat.

„Ämbliknaise suudluse“ muusikanumbrite sõnumite iseloomustamiseks lisasin veel kaks alagruppi:

- a) tegelasi tutvustavad laulud: „Klants ja glamuur“, „Ma teen imesid“, „Gabrieli kiri / mu esimene naine“, „Am Tag Danach“;
- b) meelelahutuslikud *show*-numbrid: „Let’s Make Love“;
- c) laiemaid sündmusi ja tendentse kommenteerivad laulud: „Good Times“, „Am Tag Danach“;
- d) tegelaste meelteseisundit edastavad laulud: „Seal väljaspool“, „Kallis“, „Marta“, „Olla naine“, „Ema, ma siin“, „Kõik, mis on ta soov“, „Ainult kinos“;
- e) ettekuulutust sisaldavad laulud: „Avamäng“, „Aurora“, „Külastus“, „Ämbliknaise suudlus“, „Seal väljaspool 4“;
- f) õpetusi jagavad laulud: „Kus ka viibid sa“, „Morphine Tango“.

„Ämbliknaise suudlusesse“ lisandusid ettekuulutusliku sisuga ja õpetlikku sõnumit kandvad muusikanumbrid, sest laulude tekstid sisaldasid vastavalt ennustusi või käitumuslikke nõuandeid.

Põhjendan järgnevalt alagruppe ja jaotuspõhimõtteid täpsemalt. Tegelasi tutvustavad laulud (a) sisaldavad laulutekstis viiteid tegelase isikule, mõttemaailmale ja minevikule. Need annavad n-ö võtme tegelaskuju mõistmiseks. Meelelahutuslikud *show*-numbrid (b) on rütmikad muusikanumbrid, kuhu on kaasatud ka tantsijad või teised illustratiivsed tegelased. Kuigi laulud kannavad lavastusele olulist sõnumit, on sõnum pigem metafoorne. Laiemaid sündmusi ja tendentse kommenteerivad laulud (c) viitavad

poliitilistele oludele ja nende mõjule üksikisikutele. Need viitavad otseselt või kaudselt lavastuse tegevusajale. Tegelaste meelteseisundit edastavad laulud (d) lähtuvad tegelase hetkeemotsioonist või oludest tingitud emotsioonidest. Kirjeldavad armastust, segadustunnet, lootusi ja ootusi. Ettekuulutuslikus laulutekstis (e) on viide süžee kulgemisele, näiteks Vanglaülema ettenägelikkus vanglast vabanenud Molina käitumise osas, või Aurora ennustus, et kellegi karjatus on märksõna uue armastuse peatsest saabumisest. Ettekuulutusliku lauluteksti näitena tsiteerin muusikalilibretost Ämbliknaise avalaulu: „Pead mind leidma, kuulama — / nüüd, kus siia paika kuulud sa. / Suu on ootel, vaibub piin. / Viin su valu, rahu kingin siin //“ (McNally, Ebb, Villemson, Tungal 2009: 2). Ämbliknaise laul kuulutab vangi sattunud Molina saatuse ettemääratust.

Õpetusi jagavad laulud (d) juhatavad tegelast paremale toimetulekule ja enesesäästmisele. Need pole laiema õpetliku sisuga, vaid konkreetsele olukorrale suunatud. Näiteks soovitab Aurora Molinale põgeneda murede eest filmimaailma. Marta ja Molina ema soovitavad igatsuse asemel sisendada hoolimatust ja ükskõiksust, sest muidu on igatsust raske taluda.

Alagruppidesse jaotuse probleemina toon näite laulutekstide võimalikust kuulumisest mitmesse alagruppi, näiteks „Ämbliknaise suudluses“ kannab tugevat sotsiaalset ja poliitilist sõnumit Valentini „Am Tag Danach“ (McNally jt 2009: 77). Esitan näite, mil moel laul on samaaegselt tegelast tutvustav ning poliitilist olukorda kommenteeriv: laul räägib Valentini ja tema õe õnnetust lapsepõlvest, kui nad elasid vaesuses ning nende ema suri noorelt. Vaatamata vaesusele ja kannatustele käisid lapsed kirikus:

„Ja põlvil iga pühapäev / Looja heldust taas / tänas hardalt me pere / .../ Aga
õega me siis / vande andsime koos, / et ei pea siin ainuski laps / tundma roojust, /
haisvat soojust ega painet // Ja enam ükski pühapäev / Looja heldust siis / küll ei
kiitnud me pere. / Siis me tulime linna, / meist kerjused said. // Kuni kord
aprillipäeval / äike prahvatas, / keegi rääkis, / laulis rahvas... // Rahvas olgu prii, /
ma töotan, et see on nii — / kui mitte homme, / siis see päev saabub pea!“
(Samas, 77–80).

Võimsalt ja kaasahaaravalt esitatud laul kirjeldas tegelase lapsepõlve ning moraalsete väärtuste väljakujunemist, tegelase kujunemist marksistlikuks revolutsionääriks, kes hakkas abistama poliitiliselt tagakiusatud elanikke. Seega on laulu paigutamine tegelasi tutvustavate laulude (a) alagruppi mõnevõrra meelevaldne, sest laul sobitub ka laiemaid sündmusi kommenteerivate laulude (c) alagruppi. Lavastuste narratiivist lähtuvalt on

„Cabaret’s“ *show*-numbreid rohkem, „Ämbliknaise suudluses“ paigutasin antud alagruppi vaid ühe laulu ja ka selle tekst viitas tegelikult õpetlikkusele — vältida elumuresid armastusele pühendudes. „Cabaret“ õpetlikkus ilmneb alles sündmustele hinnangut andes, viidates sellega eepilisele teatrile. Ettekuulutuslikke tendentse leidub ka „Cabaret“ laulutekstides, aga need väljenduvad varjatumalt ja pigem sümbolistlikult. Eeltoodud alajaotuse järgi väljendavad muusikali „Cabaret“ muusikanumbrid eelkõige tegelaste meeleseisundeid. Muusikali „Ämbliknaise suudlus“ muusikanumbrid väljendavad — lisaks meeleseisunditele — ka ettekuulutusi ning järelduse sobivust kinnitab fantastilise sisuga stseenide rohkus etendustervikus.

Kompositsiooniliselt on tähenduslik, et muusikali „Cabaret“ esimene laul „Welcome“ on ühtlasi ka lõpulauluks „Finale Ultimos“, kui tegelased liiguvad endiselt turvatunnet pakkuvast hedonistlikust eufooriast kontsentratsioonilaagri poole — nende ees Hitleri käsilasena marssiv Ernst Ludwig, kõige taga räsitud ja ära nutetud Sally Bowles. Lavastuse avalaul „Welcome“ on koomiliste repliikidega publikut tervitav meelelahutuslik *show*-number, „Finale Ultimos“ on sama meloodia esitatud kakofoonilise kõla ja sisulise moondusega — Konferansjee jätab traagiliselt hüvasti: „Auf Wiedersehen! / A bientôt. // Head ööd!“ (Masteroff jt 2012: 70). Seejärel teeb surmamaskiga Konferansjee pantomiimiliku žestiga enesetapu ning pürotehniline tulevärk lõpetab etenduse. Kompositsiooniliseks nüansiks lavastuses „Ämbliknaise suudlus“ on eesriidele projitseeritud Ämbliknaise laulev suu, mis juhatab sisse mõlema vaatuse alguse.

Olles osalenud „Cabaret“ lavastusprotsessis toon välja muusikalide tekstidega kaasneva probleemi, eriti välislavastaja puhul. Libretot võõrkeelest tõlkides tuleb arvestada muusikanumbri lauluteksti sisu ja rütmiga. Tõlkimisel võib esineda sisulisi tähenduse nihkeid, näiteks laulu „Willkommen“ fraas „*happy to see you*“ on tõlkeversioonis „meiega jääge“. Silpide arv ja fraasirõhk on sama, tähendus aga teine, mistõttu tuli seda välislavastajale ja väliskoreograafile selgitada ning koreograafiat muuta. Probleemiks võivad kujuneda ka lausungid, mida näitleja soovib suupärasemaks muuta, seega vajab täielik kooskõla koostööd, milles välislavastajal tuleb näitlejaid ning lavastaja assistenti usaldada. Usaldusväärse ja sujuva koostöö tulemusel kutsutakse välislavastajat oma teatrisse uuesti lavastama⁸.

⁸ Lisa 3. Hovenbitzeri lavastused

KOKKUVÕTE

Antud uurimustöös analüüsisin kaht Vanemuises lavastatud muusikali, mille helilooja (John Kander), laulusõnade autor (Fred Ebb), muusikajuht (Tarmo Leinatamm) ja lavastaja (Roman Hovenbitzer) on samad. Mõlemad muusikalid on etendunud Vanemuise suures majas ning lavatagused töörühmad on Vanemuise töötajate näol suures osas samad. „Ämbliknaise suudluse“ lavastas Hovenbitzer aastal 2009 ja „Cabaret“ 2012. aastal.

Mõlemas lavastuses, nii „Ämbliknaise suudluses“ kui ka „Cabaret’s“, on lavastuslik ülesehitus sama: esimeses vaatuses 12 lavapilti ja teises vaatuses 7 lavapilti. Esimese vaatuse lavapiltide killustatus viitab sündmuste rohkusele ja mitmepalgelisusele, teine vaatus oma vähemate lavapiltidega viitab peatse finaali saabumisele, kui mitmed segadused liiguvad lõpplahenduse poole. Mõlema muusikali sarnasustena võib loetleda: (1) konflikt tekib langetatud valikutest või sundusest valikute langetamisele; (2) lõpplahendus sõltub tegelaste langetatud valikutest; (3) poliitilised repressioonid; (4) vastandlikud armastajad; (5) eskapism. Põgenemine reaalsuse eest väljendub „Cabaret“ tegelaste põgenemises Berliini hedonistlikku ööellu ja lõbustusasutustesse, „Ämbliknaise suudluses“ põgenevad Molina ja hiljem ka Valentin reaalsuse eest fiktiivsesse filmimaailma, viies end mõtteliselt filmi või jutustuse keskmesse filmidiiva rollidele kaasa elama.

Analüüsist ilmnes, on lavastuste sisuline lähtepunkt sama: tegelased on neid ümbritseva olustiku ohvrid. Igaüks on jäetud ise otsustama oma saatuse üle, igaühel tuleb leida oma tee, et olukordadest välja tulla ja raskusi ületada. Nende lavastuste tegelased on otsustanud teatava piirini vooluga kaasa minna, siis aga südame järgi otsus vastu võtta, isegi kui see peaks kellelegi haiget tegema.

Kuna mõlema muusikali tegevustik jääb poliitiliselt keerulisse aega, mis toob kaasa tegelaste muutlikud elusündmused ja vastakad otsused, väljendub olustikuline kontrastsus ka stsenograafias. Tegelasi ajendab eskapistlik käitumine ning paljuski aitab stsenograafia mõista reaalsusest põgenemise põhjust ning sihtkohta. Tegelaste sisemiste heitluste esiletoomiseks on lavastaja loonud lavastuse, milles vahelduvad vastakad ja kontrastsed stseenid ning lavapildid. Mõlema lavastuse stsenograafidel on tulnud leida lahendusi, et luua kiiresti teostatavad vahendid, millega tähistada reaalsuse ja fantaasia vahelisi piire. Mõlemas lavastuses seguneb reaalsus fiktsiooniga — tuleb luua märgikeel, mis neid

maailmasid eristab ja samas sulandab. Üleminekud peavad olema kiired ja arusaadavad, samas mitte liiga eraldatud, jättes ruumi ka tõlgendusteks.

Mõlema lavastuste realistlikud stseenid on tumedafoonilised. Keskseks dekoratsiooniks on massiivne metalne korrus-sein, mis „Cabaret’s“ täidab eelkõige fassaadi funktsiooni, „Ämbliknaise suudluses“ vangikongide asukohta. „Cabaret“ sein üldilmet mõjutab valguskunstniku töö, ning sein on taustaks enamuses realistlikest stseenidest. Klubi tantsunumbrite ja klubi tagaruumi pildis, varjab tagaseina vahe- ja eesriidena kasutatav hõbedane kardin. Tüllkardin on oluline „Ämbliknaise suudluse“ lavapiltide vaheldumisel ja videoinstallatsioonide esitamisel. Kohati tundub, et mida reaalsema tegevuspaigaga on tegu, seda tinglikum on lavakujundus. Kui „Cabaret“ realistlikud stseenid on tihti tragikoomilised, siis „Ämbliknaise suudluses“ on need oluliselt naturalistlikumad.

Fantaasia- ja fiktsionaalsetes stseenides, mille hulka arvan „Ämbliknaise suudluse“ peategelase filmimeenutused ja „Cabaret“ ööelu meelelahutuslikud muusikanumbrid, erinevad kahel muusikalil oma alatoon poolest. Filmifantaasiad on säravad ja lennukad, sädelevad ja elurõõmsad, ja kui traagilised, nagu näiteks Tatjana stseen ja Molina surmastseen, siis on need esitatud mängulise, peaaegu et koomilise traagikaga. „Cabaret“ meelelahutuslikes stseenides ajastu ja poliitiline taust ununeda ei saa. Juba tegelaste välimus on groteskselt kriipiv ning ühtki numbrit ei saaks iseloomustada elurõõmsa ja lennukana – alati midagi häirib. Sellel on oma osa külmal sinakas-hõbedasel üldilmel ja meelelahutuslike lavapiltide intensiivsetel värvitoonidel. Seega sõltuvad mõlema lavastuse tegevuspaigad ühest suurest dekoratsioonist ning seda täiendavatest või muutvatest elementidest. Muudetud üldilmele toovad lisatähendusi kostüümid, rekvisiidid, väiksemad dekoratsioonielemendid, tegelaste käitumine ning heli-, video- ja valgusefektid.

Näitlejatöödest saab esile tuua rollide vastandlikkuse. Vastandlikkust esineb mõlema muusikali tegelaste loomuomadustes, suhtumistes ja rolliesitustes. Lavastaja näeb ette, et tegelaste kontrastsus selguks juba etenduse esimestel minutitel, ning see väljenduks erinevates näitlejatehnilistes võtetes. Mõlema muusikali vastandlikud peategelased leiavad ühise keele ja mõistmise. Teineteist õpitakse tundma ja hoolimise kaudu ka armastama. Antud muusikalide põhjal ei saa öelda, et „vastandid tõmbuvad“, pigem vastandid aja kulgedes sulanduvad ja hakkavad teineteist täiendama. Näitlejatöödest ilmneb, et lavastaja on lavastanud elus ettetulevad, esmapilgul võimatuna näivad olukorrad võimalikuks. Meestevahelise armastuse misanstseenid on edastatud delikaatselt ja orgaaniliselt. Ka

heterosuhetes vastandlike tegelaste armumine on lavastatud psühholoogiliselt põhjendatult ja loomulikult.

Mõlema muusikali peategelaste väline karakteriseeritus nende lavapartnerite sisemine karakteriseeritus moodustavad näitlejatöodes kontrasti ja loovad tegelastevahelise dünaamika. Dünaamiliseks on lavastaja lavastanud ka misanstseenid, pannes tegelased ja muusikaseaded sõltuma teksti tähendusest ja rütmist — tegelased liiguvad vastavalt eufooriliselt või aegluubis, lava on vastavalt helendatud või tumendatud. Muusikalide massistseenid on täpsete liikumisjoonistega ja igal laval viibival tegelasel on kindel karakter ning tegevusliin. Muusikalide erinevuseks on, et „Ämbliknaise suudluses“ on lava ja saali vahel neljas sein, „Cabaret“ klubistseenides neljandat seina ei ole.

Lavastaja Roman Hovenbitzeri töös võib täheldada Brechti eepilise teatri mõjusid, mis väljenduvad iseäranis muusikalis „Cabaret. „Ämbliknaise suudluses“ mõjub võõritusefektina realistlikes stseenides viibiv fiktiivne tegelane Ämbliknaine.

Nagu muusikalide puhul võib eeldada, on mõlema lavastuse muusikanumbritel oluline osa lavastusterviku ülesehituses — muusikanumbrid täiendavad dialoogi, kommenteerivad tegelasi, nende meeleseisundit ja olustikku, samuti kirjeldavad ning visualiseerivad lavastust kui kompositsioonilist tervikut. Kui muusikali „Cabaret“ muusikanumbrid väljendavad eelkõige tegelaste meeleseisundeid, siis muusikali „Ämbliknaise suudlus“ muusikanumbrid väljendavad ka ettekuulutusi narratiivi osas, mis toetab fantastilise sisuga muusikali müstilisena mõjuvat etendustervikut. Muusikalide lavaletoomine välislavastaja poolt eeldab lavastusmeeskonna usalduslikke suhteid ning koostööd.

Lavastuste üldmuljena võiks öelda, et meelelahutuslikul moel on edastatud sügavaid traagilisi sõnumeid, mis jutustavad lugu keerulisest poliitilisest ajastust ja poliitiliste hammasrataste vahele jäänud inimestest. Roman Hovenbitzer on huvitavaid loomingulisi tõlgendusi pakkuv loomeinimene, kes lisab tuntud lavastusmaterjalile omanäolisi tõlgendusi ning kummutab sellega seisukoha, nagu muusikal ei saaks olla mitmetasandiline ja sügavamate tähenduskihtidega lavateos. Hovenbitzeri lavastused on n-ö lainetava loomuga: tõusud ja mõõnad, vaikus ja valjus, kiirus ja aeglus, heledus ja tumedus, naer ja nutt — lavastused on dünaamilised nagu kaasahaarav heliteos.

KIRJANDUS

- Brecht, Bertolt 1972. *Vaseost: valik teatriteoreetilisi töid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Brook, Peter 1972. *Tühi ruum*. Tõlk. M. Klaassen. Tallinn: Perioodika.
- Cohen, Robert 1993. *Näitlemisvägi. Sissejuhatuse näitlemisse*. Tõlk. M. Klaassen, J. Rähesoo. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- ENE 1987 – *Eesti nõukogude entsüklopeedia* 2. Tallinn: Valgus.
- Epner, Luule 2002. *Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi*. Epner, L. (Toim.). — Rmt. Teatri ja teaduse vahel. Tartu: Tartu ülikool, eesti kirjanduse õppetool. Lk 109 – 125.
- Fischer-Lichte, Erika 2011. *Etenduse analüüsi probleeme*. Tlk K. Kaur, koost. L. Epner. — Rmt. Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Isherwood, Christopher 2001. *Hüvasti, Berliin*. Tlk. Ene-Reet Soovik. Tallinn: Huma.
- Kampus, Evald 1974. *Muusikal*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kaur, Kiti 2002. *Ameerika muusikali kui fenomeni jõudmine eesti lavale*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool. Filosoofiateaduskond. Teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool.
- Kenrick, John 2010. *Musical Theatre: A History*. New York: Continuum.
- LFL 1975 – *Lühike filosoofia leksikon*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Lotman, Juri 1991. *Lavasemiootika*. — Rmt. Kultuurisemiootika: tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion. Lk 182 – 216.
- Made, Tiit 2000. *Ooper. Operett. Muusikal*. Leksikon. Tallinn: TEA.
- Matjus, Ülo 2003. *Kõrb kasvab*. Tartu: Ilmamaa.
- Semil, Małgorzata; Wysińska, Elzbieta 1996. *Tänapäeva teatri leksikon*. Tõlk., täiend. Hendrik Lindepuu. Tallinn: SE&JS.
- Tšehhov, Mihhail 2008. *Näitlejatehnikast. Jerzy Grotovski. Näitlejatreening*. *Näitlejatreening (1959–1962) üles kirjutanud Eugenio Barba; Näitlejatreening (1966) üles kirjutanud Franz Marijnen*. Tallinn: Eesti Teatriliit; Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool. Lk 11–167.

Käsitirjalised materjalid

Hovenbitzer, Roman 2013. Meilivaetus töö autori valduses.

Kotselainen, Krista 2013. Telefonivestlus. 16.06. Vestlusjärgsed märkmed töö autori valduses.

Kärk, Lauri 2013. Ameerika filmi ajalugu. Loeng 13.05. Tartu. Käsitirjaline loengumaterjal töö autori valduses.

Masteroff, J., Ebb, F., Villemson, H., Kangro, K. 2012. „Cabaret“ Muusikalilibreto. Koost. R. Saul. Teater Vanemuine. Käsitirjaline libreto töö autori valduses.

McNally, T., Ebb, F., Villemson, H., Tungal, L. 2009. „Ämbliknaine suudlus“. Muusikalilibreto. Koost. R. Saul. Teater Vanemuine. Käsitirjaline libreto töö autori valduses.

Peterson, Toomas 2013. Vestlus. Teater Vanemuine. Tartu. 12.01. Vestlusjärgsed märkmed töö autori valduses.

Kodulehed, kavalehed, salvestused

Eesti Teatriliit – www.teatriliit.ee (09.06.2013).

Hovenbitzer, Roman – <http://www.roman-hovenbitzer.de/> (16.06.2013),
http://www.bildundbuehne.de/regisseur_hovenbitzer.htm (16.06.2013).

Kenrick, John – The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film. Kättesaadav
<http://www.musicals101.com/> (19.06.2013).

Lavastuse „Cabaret“ kavaleht 2012. Teater Vanemuine. Koost. Marika Petti.

Lavastuse „Cabaret“. Videosalvestus esietendusest 20.10.2012. a. DVD. Üldplaan.

Lavastuse „Cabaret“. Videosalvestus esietendusest 20.10.2012. a. DVD. Montaaž.

Lavastuse „Ämbliknaine suudlus“ kavaleht 2009. Teater Vanemuine. Koost. Marika Petti.

Lavastuse „Ämbliknaine suudlus“. Videosalvestus esietendusest 31.10.2009. a. DVD.

Teater Vanemuine – www.vanemuine.ee (18.06.2013).

Comparative analysis of the musicals of Theatre Vanemuine

„Cabaret“ and „Kiss of the Spiderwoman“

SUMMARY

The objective of the Bachelor thesis is to compare and analyze the musicals „Cabaret“ and „Kiss of the Spiderwoman“ by John Kander and Fred Ebb, staged in Theatre Vanemuine in Tartu, Estonia.

Both performances are directed by a German director Roman Hovenbitzer. The premiere of Cabaret took place 20. Oct 2012. The stage design was made by Roy Spahn, the choreography by Winfried Schneider, lighting design by Palle Palmè, and the music was directed and conducted by Tarmo Leinatamm.

„Kiss of the Spiderwoman“ was premiered 3 years earlier, on 31. Oct 2009. The designer of the performance is Walter Perdacher, choreographer Antton Laine, lightning designer Palle Palmé and music director Tarmo Leinatamm.

Since these two musicals have a lot in common, they are both concept musicals with the plot taking place in politically and socially complex time-frame, they were chosen as the object of the analysis with the aim to investigate the methods that the production team has used in order to outline the message of the performance.

Until now the musicals in Estonia have been analyzed in correspondence with the conventions of musical theatre, whereas in the current thesis the perspective of the semiotic performance analysis is adapted, which considers a performance as a narrative comprised of subtexts, where song lyrics, verbal texts, play text as well as scenography are all of equal importance.

In the first part of the Bachelor thesis a brief description of the history and development of musicals from the beginning of the 20th century up until the present day is provided. Introductions of the composer John Kander and the author of the lyrics Fred Ebb are provided and the history, context and plot characterized.

In the analysis part of the thesis the scenography, acting, directing and song lyrics of the musicals „Cabaret“ and „Kiss of the Spiderwoman“ are examined. The analysis is based on video recordings, play brochures and musical librettos.

Since the similarity of the narratives of the musicals „Cabaret“ and „Kiss of the Spiderwoman“ relies in characters' escapism and fleeing into hedonistic surroundings, the scenography of both musicals is analyzed from the perspective of realism as well as the opposing perspective, fantasy.

The analysis of the scenography indicates that two different stage-worlds have been constructed for both plays: in the musical „Kiss of the Spiderwoman“ these are prison and movie world, whereas in „Cabaret“ these worlds include pre-Hitler politically oriented everyday life and the opposing hedonistic night life of Berlin in 1930s and Kit-Kat-Club.

The stage design of both musicals is based on a single large decoration and the supplementary or modifying elements. Altered general appearance is extended via the use of elements of added meaning: costumes, requisites, smaller decoration elements, the acting of characters as well as sound, video and light effects. Realistic scenes of the performance are dark and contingent, emphasizing the pressure of the surroundings. Fantasy and fictional scenes, including the memories of the main character of the „Kiss of the Spiderwoman“, and entertaining musical acts of the nightlife of „Cabaret“, differ in terms of their undertone. Movie fantasies are shiny and flowing, sparkling and joyful, and even if tragic, like the scene of Tatjana or the death scene of Molina, they are performed with playful, almost comical tragedy. In the entertaining scenes of „Cabaret“, the era and the political situation cannot be forgotten. Even the appearance of the characters is grotesquely strident and none of the acts could be characterized as joyful and flowing — there is always something discordant. It is further endorsed by blue-silver semblance and intense color shades of the entertaining scenes.

Regarding the acting roles, the controversy of the roles can be pointed out. Controversy is present in the dispositions, attitudes and performance of the characters of both musicals. The idea behind the direction is that the contrasts of the characters should become apparent already during the first minutes of the performance, and it would be expressed via different techniques of acting. The outward temperance and internal disposition induce contrasts in the process of acting and establish the basis for the dynamics between different characters.

Also the staging is directed in a dynamic way where the characters and music settings depend on the meaning of librettos and rhythm.

As can be expected regarding musicals, the music acts have an important role in terms of the structure of the entire performance — music acts augment dialogues, comment on characters, their internal state and surroundings, they also describe and visualize the performance as a composed entity.

As the general impression of the two performances it can be stated that tragic messages are communicated in an entertaining way, which tell the story of a politically complex era and people downtrodden due to the political situation. Roman Hovenbitzer is an artist offering creative and unique interpretations to well-known performances and thereby refutes the standpoint that a musical cannot be multi-layered performance including deeper layers of meaning and metaphor. The performances by Hovenbitzeri can be characterized as fluctuant: rises and falls, quietness and loudness, speed and slowness, brightness and darkness, laughter and cry — the performances are dynamic like an enthralling music composition.

Lisa 1. Lavastuste koosseisud kavalehtedelt

CABARET

Libreto Joe Masteroff

Muusika John Kander

Laulusõnad Fred Ebb

Tõlkijad Hannes Villemson, Kirke Kangro

Lavastaja Roman Hovenbitzer (Saksamaa)

Muusikajuht ja dirigent Tarmo Leinatamm

Dirigent Lauri Sirp

Kunstnik Roy Spahn (Saksamaa)

Valguskunstnik Palle Palmè (Rootsi)

Koreograaf Winfried Schneider (Saksamaa)

Osades: Tanja Mihhailova või Gerli Padar, Robert Annus või Juss Haasma, Hannes Kaljujärv, Aivar Tommingas, Eva Püssa või Silvi Vrait, Markus Luik või Simo Breede, Jaan Willem Sibul, Merle Jääger või Kaili Närep, Maria Kallaste, Pirjo Püvi või Helen Nõmm jt.

Balletitrupp⁹: Stephanie Goldhahn, Emma Price, Janika Suurmets, Rita Dolgihh, Julia Kaškovskaja, Giulia Montesello, Yukako Horita, Krista Kotselainen, Joshua Woodhams, Ben Kyprianos, Vjatšeslav Ladoškin, Daniil Kolmin, Keith Reynolds, Samuel Lawman, Stephen Budd.

Ooperikoor: Milvi Luik, Helen Nõmm, Luule Veziko, Eve Kivisaar, Inge Õunapuu, Aime Roosileht, Rainer Aarsalu, Ivar Saks, German Javier Gholami Torres-Pardo, Endel Kroon, Erkki Rebane, Uku-Markus Simmermann.

Lapsed: Henrik Tamm, Andre Ahuna, Karl Markus Kaiv, Tobias Herman, Kristina Nukka, Laura Danilas, Triinu Halgma, Kaisa Suuroja, Laura Liset Keerov.

Bänd: klavipillid – Jürmo Eespere, Andrus Rannaääre; kitarr – Riho Lilje; basskitarr – Alari Piispea; trummid – Tiit Kevald; saksofonid – Ursula Chillaud, Toomas Peterson, Lirike Langel, Marek Melesk.

Vanemuise sümfooniaorkester.

⁹ Balletitrupi nimekirja on muudetud ja täiendatud. Esitatud on artistide nimed, kes „Cabaret“ esimese hooaja etendustes esinesid.

ÄMBLIKNAISE SUUDLUS

Helilooja John Kander

Libretist Terrence McNally

Laulusõnade autor Fred Ebb

Laulutekstide tõlkija Leelo Tungal

Proosateksti tõlkija Hannes Villemson

Lavastaja Roman Hovenbitzer (Saksamaa)

Muusikajuht ja dirigent Tarmo Leinatamm

Kunstnik Walter Perdacher (Austria)

Valguskunstnik Palle Palmé (Rootsi)

Koreograaf Antton Laine (Soome)

Osatäitjad: Tanja Mihhailova (külalisena), Lauri Liiv (külalisena), Koit Toome (külalisena), Siiri Koodres, Karmen Puis, Märt Jakobson, Taisto Noor, Jaan Willem Sibul, Tõnu Kattai, Joosep Trumm, Rasmus Kull, Egon Laanesoo, Tamar Nugis, Oskar Puis, Paula Pokinen, Viktor Mägi.

Balletirühm koosseisus: Daniel Szybkowski, Daniil Kolmin, Elias Girod, Alens Piskunovs, Jonathan Ammerlaan, Vjatšeslav Ladoškin, Matthew Jordan, Anthony Maloney, Fenella Cook, Emily Hughes, Rosamund Ford, Milena Tuominen, Maarja Paugus, Rita Dolgihh, Julia Kaškovskaja.

Ooperikoor: Rainer Aarsalu, Endel Kroon, Edkar Mikkell, Viktor Mägi, Elmar Pool, Erkki Rebane, Andres Ross, Ivar Saks, Uku-Markus Simmermann, Tarmo Teekivi, Margus Toode.

Lisakoor: Gunnar Raud, Mario Kroon, Marek markus Kroon, Remo Paatsi, Sander Sokk, Ruudo Vaher, Risto Orav.

Valvurid: Martin Truupõld, Andres Oras, Kristo Tennosaar, Kaimo Kukk, Martin Hanson, Aapo Reitak, Joosep Eendra, Tauri Västriik.

Bänd: klahvpillid – Jürmo Eespere, Andrus Rannaääre; basskitarr – Alari Piispea; trummid – Tiit Kevald.

Vanemuise sümfooniaorkester.

Lisa 2. Lavastusmeeskonna biograafiad kavalehtedelt

„Cabaret“ lavastusmeeskonna biograafiad

Roman Hovenbitzer on õppinud 1992-1996 muusikateatri režiid Hamburgi Muusika- ja Teatrikõrgkoolis ja Hamburgi ülikoolis Götz Friedrichi juures. 1996-1999 töötas lavastaja assistendina Kasseli Riigiteatris. On töötanud assistendina paljude tuntud lavastajate käe all: Willy Decker, Götz Friedrich, Kurt Horres, Harry Kupfer, Michael Leinert ja Karoline Gruber. Alates 1999 on ta vabakutselise lavastajana välja toonud üle 40 ooperi, opereti ja muusikali Saksamaal, Austrias, Tšehhis ja Brasiilias. Ta on teinud koostööd paljude ooperimajadega: Praha („La Bohème“, „Padaemand“ jt), Essen („Manon Lescaut“), Dortmund („Müüdnud mõrja“, „Andrea Chénier“), Hamburg („Nõidkütt“), Braunschweig („Messias“), Oldenburg („On the Town“), Kassel („Norma“, „Don Pasquale“ jt), Flensburg („Giuditta“), Hagen (Dead man walking“, „A Streetcar Named Desire“, „Street Scene“, „Maskiball“ jt), Pforzheim („Jevgeni Onegin“, „Tosca“, „Pajatsid“), Hildesheim („Rigoletto“), Bielefeld („Röövimine Serailist“), Neusterlitz („Naeratuste maa“, „Minu veetlev leedi“ jt), Innsbruck („Windsori lõbusad naised“), Salvador („Hansuke ja Greteke“ jt), Kiel („Nürnbergi meisterlauljad“, „Rusalka“). 2009 lavastas Roman Hovenbitzer Vanemuise teatris muusikali „Ämbliknaise suudlus“ ning 2011 Donizetti ooperi „Maria Stuarda“. 2011. aasta suvel tõi ta Savonlinna ooperifestivalil lavale Wagneri ooperi „Lohengrin“ ning sama aasta sügisel Dessaus Puccini ooperi „Boheem“. Tema viimased lavastused on „Rigoletto“ Bielefeldis ja „Susannah“ Hagenis.

Roy Spahn lõpetas kunstiõpingud oma sünnilinnas Frankfurtis Willi Schmitti juhendamisel. On pälvinud Frankfurti linna kunstipreemia. Stsenograafia erialani jõudis tänu šveitsi kunstnikule prof Mark Deggellerile. Roy Spahn on töötanud lavastusala juhatajana Göttingeni Noorteteatris ja Neusterlitz Landestheateris. Alates 1991. aastast on teinud lavakujundusi ja kostüüme paljudes teatrites: Hamburgi Schauspielhausis, Kasseli, Bremeni, Braunschweigi, Luzerni, Strasbourgi ja Dessau teatrites ning Zürichi Ooperimajas. Tihe koostöö seob teda lavastajate Roman Hovenbitzeri (mh „Street Scene“ Hagenis, „On the Town“ Oldenburgis ja Donizetti „Maria Stuarda“ Vanemuises) ja Karoline Gruberiga (mh Rossini „Sevilla habemeajaja“ St. Moritzi ooperifestivalil, Emanuel Nunes „Üks muinasjutt“, Teatro Sao Carlos, Lissabon, Strauss „Adriane Naxosest“, Leipzigi Ooper, ja Henze „Eleegia noortele armastajatele“ (Elegie für junge Liebende), Aalto-Theater, Essen), Jean Philippe Rameau „Platée“, Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf/Duisburg.

Winfried Schneider on saanud tantsualase hariduse Berliini Riiklikus Balletikoolis. Pärast lõpetamist asus solistina tööle Berliini Metropoltheateris. 1988-1997 oli samas teatris balletijuht. 1997 töötas koreograafi ja lavastajana Wittenbergi Landestheateris. 2000-2002 oli Regensburgi teatri balletijuht, 2002-2011 Dresdeni Riigiooperi balletijuht ja lavastaja. Alates 2011 on ta vabakutseline koreograaf. Winfried Schneider on toonud lavastusi välja paljudes teatrites Saksamaal – Staatstheater Cottbus, Gärtnerplatztheater München, Friedrichstadtpalast Berlin, Oper Leipzig, Theater Gera-Altenburg jm.

Palle Palmé on üks hinnatumaid oma ala spetsialiste Rootsis. Olulisemad tööd: Loewe'i „Minu veetlev leedi“, Webberi „Ooperifantoom“, Porteri „Suudle mind, Kate“, Kanderi „Kabaree“, Weilli „Kolmekrossiooper“, Elton Johni & Tim Rice'i „Aida“. Palle Palmé on olnud valguskunstnikuna tegev ka Vanemuises: Elton Johni & Tim Rice'i „Aida“, Webberi „Jesus Christ Superstar“, Bernsteinini „West Side Story“, Webberi „Cats“, Anderssoni & Ulvaeuse „Chess“, Styne'i „Sugar“, Kanderi „Ämbliknaise suudlus“, Rodgersi „Helisev muusika“, Disney ja Cameron Mackintoshi „Mary Poppins“ ja Donizetti „Maria Stuarda“. Ta on teinud koostööd Cullbergi balletiga. Palle Palmé oli 2000. aastal Stockholmis toimunud Eurovisiooni lauluvõistluse lõppkontserdi valguskunstnik.

Tarmo Leinatamm lõpetas 1981. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi koorijuhtimise erialal. 1981–1991 töötas ta Vanemuise peakoormeistri ja dirigendina ning 1991–1994 Rahvusooperi Estonia dirigendina. 1994 –1999 oli Leinatamm Tallinna Filharmoonia direktor ja dirigent. Ta on teinud muusikalisi kujundusi sõnalavastustele, töötanud saatejuhina raadios ja televisioonis. Dirigeeris 1996. ja 1997. aastal ja osales 2008 lauljana „Kreisiradio“ trios Eurovisiooni lauluvõistlustel. On olnud Tallinna Linnavolikogu ja Riigikogu X ja XII koosseisu liige. Vanemuise teatris on ta olnud paljude muusikalide muusikajuht ja dirigent: Webberi „Evita“, Elton Johni & Time Rice'i „Aida“, Webberi & Rice'i „Jesus Christ Superstar“, Bernsteinini & Sondheimi „West Side Story“, Webberi „Cats“, Anderssoni & Ulvaeuse „Chess“, Stone'i „Sugar“, Pajusaare „Detektiiv Lotte“ ja „Kosmonaut Lotte“, Kanderi „Ämbliknaise suudlus“, Rodgersi „Helisev muusika“, Disney ja Cameron Mackintoshi „Mary Poppins“, „Moonlight Express“.

„Ämbliknaise suudluse“ kunstniku ja koreograafi biograafiad muusikali kavalehelt

Walter Perdacher on õppinud Grazis ja Viinis lava- ja filmiarhitektuuri ning kostüümikunsti erialal. 1984-1990 oli praktikal Viini Burgtheateris, kus töötas tehnilise direktori Sepp Nordeggi assistendina. Alates 1993 töötas Bonni teatris peakunstniku ja dekoratsiooniala juhatajana. Samadel ametikohtadel on ta hiljem olnud tegev Bremenhavenis, Linzis, Nürnbergis, Kasseli Riigiteatris, Dortmundis ja Freiburgis. Walter Perdacher on teinud lava- ja kostüümikujundusi rohkem kui poolesajast teatris Saksamaal, Šveitsis, Austrias, Portugalis ja Hollandis. Alates 1995 on ta vabakutselisena teinud koostööd Hamburgi, Düsseldorfis, Müncheni, Wiesbadeni, Saarbrückeni, Leipzigi, Zürichi, Berni, Luzerni, Baseli, Bieli ja Vispi teatritega. Ta on töötanud koos paljude tuntud lavastajatega, nagu Ulrich Melchinger, prof Rudolf Hartmann, Kurt Pscherer, Sigi Schoenbohm, Michael Leinert, Martin Markun, Heinz Lukas Kindermann, Markus Weber ja Dider von Orlowsky. Seni viimane koostöö oli lavastaja Roman Hovenbitzeriga muusikali „Ämbliknaise suudlus“ väljatoomisel Schleswig-Holsteni Landestheateris Flensburgis.

Antton Laine sündis Brasiilias, Mogidaz Gruzis 18. augustil 1972. aastal. Ta kasvas üles Soomes, Kotka linnas, kus ta alustas oma tantsukarjääri rühmituses Kotkan Hyrrät.

Antton on töötanud nii tantsija kui koreograafina mitmetes Helsingi teatrites nii Soome kui välismaiste tippartistidega. Vaid mõned näited on Ricki Martin, Kim Wilde, Lena Phillipson, Jill Johnson, Peter Jöback, Robert Wells, Arja Koriseva, Katri Helena ning Jari Sillanpää.

Anton on edukas võimlemiskoreograaf ning on sellel alal tuntud ülemaailmselt. Koostöö oma õega, treener Annli Laine-Näätäneniga, on talle toonud palju maailmameistrivõitlusi võistlustelt Aesthetic Group Gymnastics (AGG) rühmitustega Team Dynamot ja Olarin Voimistelijat. Ta on võitnud koos Katja Törmäläga maailmameistrivõitlusi showtantsu kategoorias, osalenud Istanbulis Eurovisiooni lauluvõistlustel ning Londoni Royal Albert Halli lavastuses Rhapsody in Rock. Lisaks AGG võistlusele on Anttoni loomingulisus koreograafina leidnud rakendust sellistes spordialades nagu rütmivõimlemine, iluvõimlemine, sünkroonuisutamine ning sünkroonujumine. Koos Georg Malviusega on ta Vanemuises loonud koreograafia operetile „Savoy ball“.

Lisa 3. Hovenbitzeri lavastused

Lavastaja Roman Hovenbitzer on tõlkinud saksakeelse versiooni Lorentzeni kammerooperile „Pergolesi's Homeservice“ ning maailma esiettekandena on lavastanud lasteoori „Der kleine Mozart“, Keiseri ooperi „Die großmütige Tomyris“; Flotowi romantilise ooperi „Alessandro Stradella“.

Dialoogi on muutnud või uue dialoogi loonud:

- 1830. aastal loodud D.F.E Auber' koomilisele ooperile „Fra Diavolo“;
- operettidele: Straussi „Viini veri“, Lehári „Krahv Luxenburgile“ ja „Naeratuste maale“;
- Nicolai koomilisele ooperile „Windsori lõbusad naised“;
- lastemuusikalile „Der Sängerkrieg der Heidehasen“ (James Krüssi samanimelise raamatu järgi).

Hovenbitzeri koostöö erinevate muusikateatrite, ooperimajade ja teatريفestivalidega

Lavastaja Hovenbitzeri veebipõhisel kodulehel (roman-hovenbitzer.de) on loetelu lavastatud lavastustest ja teatritest, kus need on välja toodud. Koondasin kokku üldülevaate, millest ilmneb Hovenbitzeri koostöö erinevate teatritega läbi aastate.

- **Hochschule für Musik und Theater Hamburg:** Hamburgi Muusika- ja Teatri kõrgkoolis diplomietendus Rosenfeldi „Die Verweigerung“ (1996);
- **Staatstheater Kassel:** Kasseli riigiteatris Bellini „Norma“ (1998), Donizetti „Don Pasquale“ (1999), Hummeli „An der schönen blauen Donau“ (1999); **Theater Trier**'is (endise nimega Kasseli riigiteater) Donizetti „Don Pasquale“ (2001);
- **Hamburger Kammeroper / Allee-Theater:** Hamburgi Kammerooperis (tegutseb alates 1996. a) Weberi „Nõidkütt“ (2000) ja samades ruumides tegutsevas lasteteatris **Theater für Kinder Hamburg** (asutatud 1968. a) Lindgreni / Noacki „Ronja Räubertochter“ (1999), Krüssi / Bruhn'ide „Der Sängerkrieg der Heidehasen“ (1999), Tamaro / di Lucca „Der kugelrunde Roberto“ (UA) (2001); Hassi / Hovenbitzeri / Mozarti „Der kleine Mozart“ (2006);
- **Teatro Castro Alves / Oper Salvador-Brasilien:** Brasiilias Salvadori ooperiteatris Humperdincki „Hansuke ja Greteke“ (1999), Mozarti „Haaremirööv“ (2000);

- **Tiroler Landestheater Innsbruck:** Tiroleri riigiteatris Austrias Innsbruckis Nicolai „Vindsori lõbusad naised“ (2001);
- **Opernhaus Dortmund:** Dortmundi ooperimajas Smetana „Müüdnud mõrsja“ (2000), Giordano „Andrea Chenier“ (2002) ja Smetana „Müüdnud mõrsja“ (2002);
- **Staatsoper Prag:** Praha riigiooperis Leoncavallo „Boheem“ (2003), Puccini „Boheem“ (2003) Tšaikovski „Padaemand“ (2004);
- **Landestheater Mecklenburg Neustrelitz und Schauspielhaus Neubrandenburg:** Mecklenburgi riigiteatris Lehári „Naerude maa“ (2000), Wittenbrinki „Sekretärinnen“ (2002), Wittenbrinki „Denn alle Lust eill Ewigkeit“ (2003), Loewe „Minu veetlev leedi“ (2003), Wittenbrinki „Mütter“ (2006);
- **Eduard-von-Winterstein-Theater Annaberg-Buchholzi** teatris Lehári „Krahv Luxemburg“ (2002), Puccini „Tosca“ (2004), Straussi „Viini veri“ (2007), Auberi „Fra Divalo“ (2008);
- **Staatstheater Braunschweig:** Braunschweigi riigiteatris Händeli „Messias“ (2004);
- **Aaltotheater / Opernhaus Essen:** Aalto muusikateatris Essenis Puccini „Manon Lescaut“ (2005);
- **Theater Hagen:** Hageni teatris Zemlinsky „Kleider machen Leute“ (2005), Eggerti / Krausseri „Helle Nächte“ (2006) (UA) – lavastus nomineeriti muusikateatrite prima lavastaja ja prima esiettekande kategoorias (Kritikerumfrage NRW / Theater pur 2006), Heggie / Mc Nally „Dead Man Walking“ (2007), Previni / Williams „Tramm nimega iha“ (2008), Verdi „Un Ballo In Maschera“ (2011), Floyd „Susannah“ (2012), Offenbachi „Die Grossherzogin von Gerolstein“ (2013);
- **Theater Bielefeld:** Bielefeldi teatris Mozarti „Haaremirööv“ (2005), Weilli „Street Scene“ (2009);
- **Hiina linnade Peking, Shanghai, Xi'an, Chongqing** teatrites külalisetendustega Hass'i / Hovenbitzeri / Mozarti „Der kleine Mozart“ (2006), Verdi „Rigoletto“ (2012);
- **Theater Pforzheim:** Pforzheimi teatris Puccini „Tosca“ (2006), Puccini / Leoncavallo „Il Tabarro / I Pagliacci“ (2007), Tšaikovski „Jevgeni Onegin“ (2008);
- **Theater für Niedersachsen Hildesheim Hannoveris** Verdi „Rigoletto“ (2007);
- **Landestheater Schleswig-Holstein, Theater Flensburg:** Flensburgi teatris Kander / Ebb / McNally „Ämbliknaise suudlus“ (2008), Lehári „Giuditta“ (2009);
- **Staatstheater Oldenburg:** Oldenburgi riigiteatris Bernsteini „On the Town“ (2008);

- **Theater Vanemuine Tartu:** Vanemuise teatris / Nokia Kontsertimajas Kanderi / Ebby / McNally „Ämbliknaine suudlus“ (2009), Donizetti „Maria Stuart“ (2011), Kanderi / Ebby „Cabaret“;
- **Theater Kiel:** Kieli teatris Wagneri „Nürnbergi meisterlauljad“ (2010), Dvořák „Rusalka“ (2011); **Landestheater Coburg:** Coburgi riigiteatris Massenet’ „Manon“ (2010);
- **Stadttheater Gießen:** Giesseni linnateatris Keiseri „Die grossmütige Tomyris“ (2010), Flotowi „Alessandro Stradella“ (2012);
- **Opernfestspiele Savonlinna:** Savonlinna ooperifestivalile Soomes Wagneri „Lohengrin“ (2011, 2013);
- **Anhaltisches Theater Dessau’s** Puccini „Boheem“ (2011), Massenet’ „Esclarmonde“ (2013);
- **Theater Erfurt:** Erfurti teatris Leoncavallo „I Medici“ (2013).

Loetelust on näha, et Hovenbitzer on lavastanud oopereid, operette ja muusikale, lisaks Saksamaa erinevatele ooperiteatritele, veel Eestis, Soomes, Tšehhis, Brasiilias, Austrias ning külalisetendustega osalenud rahvusvahelistel teatrifestivalidel Ungaris (rahvusvaheline teatrifestival Miskolcja) ja Hiina rahvavabariigi erinevates linnades. Hovenbitzer on seitsmeteistkümnne tegutsemisaastaga lavale toonud peaaegu kuuskümnend lavastust. Hovenbitzerit on erinevatesse teatritesse uuesti lavastama kutsutud, mis tähendab kvaliteedimärki, et varasem lavastus on õnnestunud, koostöö teatriga on olnud sujuv, lavastus on saanud hea vastuvõtu ja kohalik kultuurielu on lavastaja käe läbi rikastunud.

Allikad: <http://www.roman-hovenbitzer.de/>,

http://www.bildundbuehne.de/regisseur_hovenbitzer.htm (16.06.2013)

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Janika Suurmets,

(sünnikuupäev: 10.10.1977)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Muusikalide „Cabaret“ ja „Ämbliknaise suudlus“ võrdlev analüüs Teater Vanemuine näitel“, mille juhendaja on Hedi-Liis Toome,
 - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, _____

(allkiri ja kuupäev)